

## **PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen**

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/104885>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-08 and may be subject to change.

C.R.

124

# A DISTANCE DE VOIX



Franc SCHUEREWEGEN

In.Fr

*problématiques*

9386

Presses Universitaires de Lille

# **A DISTANCE DE VOIX**

*Essai sur les « machines à parler »*

**Franç Schuerewegen**

Proust se rappelle avec nostalgie les débuts de la téléphonie en France. Rilke et Leiris décrivent mélancoliquement les phonographes de leur enfance. Marguerite Duras évoque l'abîme qui est dans chaque conversation téléphonique: « ce premier âge des hommes, des bêtes, des fous ». Il serait facile de multiplier les exemples (Kafka, Verne, Villiers, Woolf, Simon, Calvino...). A en croire les écrivains, les télécommunications se situent du côté du temps perdu. La machine à parler n'a rien de moderne. On en trouve d'ailleurs rarement une qui marche. Que de craquements, de crépitements, de grincements, de vrombissements, de bourdonnements dans ces textes qui évoquent les techniques de transmission électronique développées depuis la fin du siècle dernier dans le sillage des travaux de Cros, Bell et Edison ! Qu'on s'imagine le cauchemar de l'ingénieur ou de l'informaticien confrontés à ces engins qui fonctionnent pour ainsi dire à l'entropie et qui brouillent la frontière entre harmonie et cacophonie, entre bruit et fureur. C'est que la littérature va tout droit à « l'essence de la technique » (Heidegger). C'est que la communication ne serait tout simplement pas possible s'il n'y avait pas ces limites à la communicabilité. Peut-être y a-t-il de la machine en nous. Peut-être sommes-nous des espèces de machines et devons-nous accepter que les télétechnologies (qui sont aujourd'hui parmi les *tekhnai* les plus avancées) ne font qu'extérioriser cette technicité qui nous habite et dont nous sommes le produit.



UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK NIJMEGEN

230000 0256 3768

C.R.  
1924





# A distance de voix

*Essai sur les « machines à parler »*



FRANC SCHUEREWEGEN

# A distance de voix

*Essai sur les « machines à parler »*

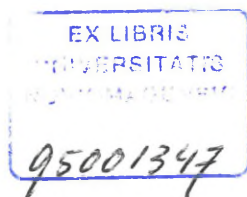
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LILLE

M. Tr  
9386



Du même auteur :

*Balzac contre Balzac : Les cartes du lecteur*,  
Paris, Toronto, SEDES, Paratexte, 1990.



© Presses Universitaires de Lille, 1994

*En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'exploitation du droit de Copie.*

*(6 bis, rue Gabriel Laumain - 75010 Paris)*

ISBN 2-85939-464-8/ISSN 0296-2438

*Pour Claude Duchet*



# Introduction

« Technologie de la télécommunication. Réflexion 'fondamentale' sur les concepts de 'communication', de 'communication à distance', sur les liens sans doute structurels et donc irréductibles entre la *tekhnè* en général et la 'télécommunication', depuis ses formes 'simples' et 'élémentaires'. Autrement dit, la technologie de la télécommunication n'est pas une technologie parmi d'autres ; d'où le lien entre cette problématique et celle de la distance, de l'espace orienté et donc de la destination. »

JACQUES DERRIDA, « Coups d'envoi  
(pour le Collège International de Philosophie) », *Du Droit à la philosophie*.

## **Progrès**

Les télécommunications constituent « la clé du progrès humain », affirme en 1971 un haut responsable de la *International Telephone and Telegraph Corporation* (1). C'est encore vrai, semble-t-il, aujourd'hui. Nos ingénieurs et nos informaticiens continuent à tout miser sur les techniques de communication à distance. Il importe que l'information circule, que le message passe. Il est essentiel que tout soit accessible à tous. Le bonheur est-il possible dans un monde sans téléphone, sans ordinateur, sans courrier électronique ? « Le domaine de la communication a passé un pacte d'allégeance avec la technologie », affirme Lucien Sfez dans un ouvrage récent, « il s'agit pour la communication d'utiliser au maximum les machines de toutes sortes qui puissent

---

(1) H. Busignies, « L'avenir des télécommunications et son influence sur l'humanité », *Journal des télécommunications*, p. 203.

mettre en mouvement la communication, en assurer la transparence, la poursuivre dans ses retranchements, en expliciter le fonctionnement, et ceci dans toutes les parties du savoir » (2). C'est dire que nous ne sommes plus rien aujourd'hui sans nos machines, que nous dépendons d'elles. Nous avons beau nous montrer sceptiques, mettre en cause l'idéal rationaliste qui est le cadavre laissé dans le placard des Lumières, partout retentissent encore les cris de joie des apôtres du progrès. Vive la science ! Vive la technique ! Humanité, télécommuniquez, et vous vivrez en paix ! Et Lucien Sfez de conclure au « tautisme », car les nouvelles technologies seraient à la fois, d'après lui, « tautologiques », « totalitaires » et « autistes » (p. 111).

Faut-il s'inquiéter de la marche du temps ? Devrions-nous au contraire nous en réjouir ? Sans doute la question ne peut-elle être posée en ces termes. Le problème est complexe et il faut éviter le manichéisme. Il demeure que « la compulsion à communiquer » (3) qui caractérise le climat technologique actuel (même la guerre est aujourd'hui devenue un enjeu télématique (4)) suscite l'interrogation. Car on a quelques raisons de croire qu'il existe un envers des télécommunications, au sens où Balzac croyait à l'envers de l'histoire contemporaine.

Premier exemple. Heidegger, qui a beaucoup médité sur la « question de la technique », s'inquiète, dans une conférence prononcée en 1950, du fait que « les distances se rétractent » dans le monde moderne. Il n'est pas sûr, d'après le philosophe, que ce soit là une évolution bénéfique. Rien n'est simple. Écoutons Heidegger :

Petite distance n'est pas encore proximité. Grande distance n'est pas encore éloignement. Qu'est-ce que la proximité, si en même temps qu'elle nous échappe, l'éloignement demeure absent ? Que se passe-t-il alors que, par la suppression des grandes distances, tout nous est également proche, également lointain ? Quelle est cette uniformité, dans laquelle les choses ne sont ni près ni loin, où tout est pour ainsi dire sans distance ? (5).

Il faudra revenir à ce passage qui est fondamental quant à la problématique qui nous intéresse ici. Pour l'instant, il importe

---

(2) *Critique de la communication*, p. 15.

(3) J.-F. Lyotard, *L'inhumain*, p. 73.

(4) Voir les analyses de J. Baudrillard (*La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*) et de P. Virilio (*L'Ecran du désert*).

(5) « La Chose » dans *Essais et Conférences*, p. 195.

que la question soit soulevée. Le près n'est pas proche. Le loin n'est plus loin. Difficile de ne pas perdre le nord dans ces circonstances.

Deuxième exemple. Lewis Mumford, qui renvoie lui-même à Bertrand Russel, s'interroge en 1946 (déjà !) sur les problèmes de la circulation dans les villes modernes :

[...] tout perfectionnement dans les transports élargit le champ où les gens sont contraints de se déplacer. Ainsi, un homme qui mettait, il y a un siècle, une demi-heure pour se rendre à son travail, mettrait encore aujourd'hui une demi-heure pour arriver à destination parce que les inventions qui lui auraient permis d'économiser le temps, s'il n'avait pas changé de situation, ont annulé ce bénéfice en le faisant habiter trop loin.

D'où cette conclusion aux accents heideggeriens :

Aujourd'hui [...] le lointain est aussi près que le proche. L'éphémère, aussi accentué que le durable. Le nombre des choses qu'il est possible de faire dans une journée a été augmenté par les communications instantanées, mais le rythme en a été brisé. (6).

Brisure du rythme. Fin d'une époque. L'optimisme de l'ancien *Senior-Vice-President* et *Chief Scientist* de la *International Telephone and Telegraph Corporation* n'est décidément pas partagé par tous !

Troisième exemple. Ecrivant à Felice Bauer, Franz Kafka ne semble parfois avoir de l'attention que pour les *parlographes* et les gramophones que fabrique la firme berlinoise où travaille son amie. D'où vient cette fascination de l'amoureux pour les appareils enregistreurs et transmetteurs ? Kafka affirme également dans les lettres qu'il écrit à Felice qu'il a l'impression de ne pas pouvoir communiquer avec autrui et qu'il y a en lui quelque chose qui lui semble foncièrement incommunicable. On reviendra à Kafka plus loin dans ce livre. Qu'il suffise de remarquer ici que la fascination kafkaïenne pour l'univers des télécommunications est tragiquement ironique. Méfiez-vous des machines, nous dit en vérité Kafka. Méfiez-vous du téléphone, du télégraphe, des postes. Vous croyez que cela fonctionne mais vous vous trompez.

En réalité, l'institution des télécommunications ne contribue qu'à creuser l'écart qui vous sépare de l'autre, de l'être que vous aimez, et à qui vous désirez parler. Car il n'y a d'autre parole que

---

(6) *Technique et civilisation*, pp. 241-242.

celle qui mette en place une distance, un intervalle. Et l'on ne communique jamais dans la proximité. Mieux vaut donc ne pas communiquer du tout. Mieux vaut *écrire*, au sens intransitif. Mais la question se pose de savoir si une écriture sans adresse, si une écriture non télécommunicationnelle est possible. J'y reviendrai également.

### **Définitions**

« Le mot 'télécommunications' a été utilisé pour la première fois aux environs de 1900 par Edouard Estaunié qui, avant d'être romancier et académicien, fut ingénieur des télégraphes » (*Encyclopaedia Universalis*). Notons la double appartenance. L'ingénieur est aussi un écrivain, un académicien. Ce fait n'est pas à vrai dire tout à fait exceptionnel. Qu'on songe à Charles Cros, poète et inventeur du *paléophone*, l'ancêtre du phonographe (7) ou, encore, à Georges Bernard Shaw, qui travailla dans sa jeunesse dans une succursale londonienne de la *Edison Telephone Company* (8). Ce va-et-vient entre la littérature et les sciences, entre la littérature et les technologies est bien évidemment symptomatique. Il nous rappelle que l'écriture est elle-même une *tekhnè* et que les livres télécommuniquent à leur façon avec leurs lecteurs. C'est-à-dire que si l'écrivain est toujours un peu le rival ou l'adversaire de l'ingénieur, il existe également, entre ces deux pôles, une attraction mutuelle indiscutable. Ecrire littéraire-ment ou autrement ne va d'ailleurs pas sans une certaine forme d'*ingéniosité*.

Revenons aux télécommunications. D'après le texte de la *Convention approuvée par les pays adhérents à l'Union internationale des télécommunications*, dont le siège est à Genève, serait télécommunication « toute transmission, émission ou réception de signes, de signaux, d'écrits, d'images, de sons ou de renseignements de toute nature, par fil, radio-électricité, optique ou autres systèmes électromagnétiques » (*Encyclopaedia Universalis*). Nous pouvons ainsi distinguer trois modes d'émission et de réception de données, suivant que l'information transmise est de type oral (radio, téléphone), iconique (télévision) ou qu'elle émane d'un

(7) Le concurrent plutôt : Cros et Edison semblent avoir conçu plus ou moins au même moment l'idée du phonographe mais l'Américain fut plus habile que le Français, plus *media-minded*.

(8) J. Brooks, « The First and Only Century of Telephone Literature » dans Ithiel de Sola Pool, *The Social Impact of the Telephone*, p. 210.



ordinateur (téléinformatique). « Au contraire », ajoute encore l'Encyclopédie, « les voies empruntées pour l'acheminement des signaux électriques correspondant à ces diverses applications présentent des caractéristiques et des propriétés ayant de nombreux points communs, pouvant même aller jusqu'à coïncider ou coexister (cas des faisceaux hertziens et des liaisons spatiales par exemple) ».

Chose curieuse : la *Convention* genevoise ne semble pas considérer que les appareils servant à enregistrer et à reproduire le son ou la voix (phonographe, lecteur de cassettes ou de disques compacts) seraient des instruments de télécommunication au sens propre du terme. Pourtant, d'un point de vue historique, c'est bien le cas. Le téléphone est l'ancêtre du phonographe. Edison ne commence-t-il pas par mettre au point un « transmetteur à la plombagine » différent de l'émetteur électromagnétique de Bell, destiné à casser le monopole que celui-ci entendait constituer autour de l'invention du téléphone ? Une année plus tard, en 1877, le maître de Menlo Park construisit la machine que Charles Cros s'était pour sa part contenté d'imaginer (9). Il existe donc une relation de cause à conséquence entre les deux inventions. Stocker des données, les enregistrer, afin de les reproduire plus tard, c'est encore télécommuniquer. « Au commencement fut le téléphone », affirme Jacques Derrida dans son livre sur James Joyce (10). Derrida ne vise pas expressément ici l'histoire des techniques. Mais sa remarque est sans doute valable aussi dans ce domaine apparemment si peu abstrait.

### *Errances*

Evidence matérielle : le son voyage, il se déplace dans le temps et dans l'espace. Lucrèce note que les voix franchissent les murs et volent à travers les cloisons de nos demeures : *inter saepta meant voces et clausa domorum transvolitant* (11). « Compaignons, oyez vous rien ? Me semble que je oy quelques gens parlans en l'air, je n'y voy toutefois personne » (12). C'est le fameux épisode des paroles gelées dans le *Quart livre* de Rabelais, épisode emblématique, s'il en est, car, en un sens, tout notre problème est là.

---

(9) P. Charbon, « La première invention d'Edison : du répéteur télégraphique », *Réseaux : dossier histoire des télécoms*, p. 47.

(10) *Ulysse gramophone*, p. 80.

(11) *De la Nature*, I, 355.

(12) *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 228.

N'avons-nous pas à faire dans le présent ouvrage à une série de textes qui se proposent justement de retracer les errances hertziennes de la matière et qui s'efforcent aussi de les interpréter, de les décoder ? Glossaire qui appelle la glose : ces histoires de bruits qui voyagent, de voix qui surgissent de nulle part, comment faut-il les lire, les comprendre ? Comment reporter un son à son origine, un texte à son auteur ? Car il est des textes bruyants comme des machines, j'essaierai de le montrer. Que faire par ailleurs si la source du bruit, du son demeure obscure, irrepérable : bouche d'ombre, bec mécanique ? Qu'on songe au mélange de crainte et de vénération avec lequel les écrivains de la fin du siècle dernier accueillirent les appareils construits par Bell et Edison, ces machines qui venaient pour ainsi dire concrétiser leurs hantises et dont ils ne manquèrent pas de faire autant de boucs émissaires.

Je fais allusion à « La Machine à parler » de Marcel Schwob (1891), à *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam (1886), au *Château des Carpathes* de Jules Verne (1892). Mais la *Sprachmaschine* est aussi une hantise heideggerienne dont il est question dans *L'Ami de la maison*, une conférence consacrée au poète allemand John Peter Hebel. Méfions-nous de ce qui parle à notre place, affirme Heidegger dans ce texte de 1957, méfions-nous de l'intelligence dite artificielle, des machines à traduire. Car on ne touche pas impunément au secret de la *Sprache* qui est sacrée. Dans un contexte assez différent, et pourtant très proche, Jean-François Lyotard note que « *tekhnè* est l'abstrait de *tiktô* qui signifie engendrer, générer » (13). En ce sens, la machine à parler est un objet technologique au sens étymologique du terme : machine qui parle indépendamment de l'homme ; machine qui parlera encore lorsque l'homme aura depuis longtemps disparu de la terre ; machine emblématique du *tekhnologos* qui est l'idole des temps modernes.

### ***Le son, la fureur***

Comment expliquer que la machine à parler est aussi une machine bruyante et tumultueuse, qui ronronne et bourdonne en même temps qu'elle parle, et qui produit de l'inaudible, de l'incompréhensible ? machine oraculaire qui suscite sans cesse la contrainte herméneutique dont il a été question plus haut ? On

---

(13) *L'Inhumain*, p. 62.

s' imagine le cauchemar de l'ingénieur ou de l'informaticien confrontés à ces appareils qui fonctionnent pour ainsi dire à l'entropie et qui brouillent la frontière entre harmonie et cacophonie, entre la parole et la musique. Le critique allemand Rüdiger Campe a proposé un terme pour nommer ces effets pervers, ce parasitisme acoustique qui accompagne si souvent le fonctionnement de la machine parlante, bourdonnante : *Rauschen*, mot qui désigne peut-être le pendant mécanique ou mécanologique du bruissement de la langue qui fascinait Roland Barthes (14).

*Rauschen* : bruire, murmurer, frémir... Que de craquements, en effet, que de crépitements, de grincements, de vrombissements, de murmures dans les textes dont nous allons parler ! C'est que le miracle technologique est à ce prix et que les télécommunications ne seraient probablement pas possibles s'il n'y avait pas ces limites à la transmission de l'information. Car le son émerge à partir du bruit qui le contient. C'est d'ailleurs grâce au bruit que le sens est possible. Michel Serres l'a bien fort montré dans l'ouvrage qu'il a consacré à la « noise », ce vieux mot de l'ancien français qui signifie le tumulte et le tapage : « L'anglais nous emprunte le bruit, nous ne gardons que la fureur » (15). La machine à parler, une belle noiseuse ? C'est à peu près cela en effet. Imaginez un instant qu'on vous appelle au téléphone ou que vous êtes en train d'écouter la musique d'un phonographe ou d'un lecteur de disques compacts (les expériences télécommunicationnelles sont légion dans nos vies quotidiennes). Pouvez-vous dire exactement ce qui vous arrive ? Qui chuchote dans votre oreille ? Qui est-ce qui vous parle ou vous chante ? Vous l'ignorez bien évidemment. Car il vous arrive bien plus que vous ne le croyez. Il vous arrive de l'incroyable. Du bruit. *Rauschen*. « Nous sommes plongés dans le son tout autant que dans l'air et dans la lumière », écrit Michel Serres, « nous sommes roulés sans vouloir dans son tourbillon » (p. 22).

## Utopie

Machine à parler ou machine à télécommuniquer ? Cela revient, semble-t-il, au même. Pierre Larousse définit l'objet technique comme « un appareil combiné pour transmettre une force,

---

(14) « The *Rauschen* of the Waves: On the Margins of Literature », *Substance*, n° 61, 1990, p. 21.

(15) *Genèse*, p. 31.

soit d'une manière identique et intégrale, soit en la modifiant sous le rapport de la direction ou de l'intensité» (16). Il semble donc que la machine, que toute machine, quelle qu'elle soit, est essentiellement perçue par le lexicographe comme un objet servant à transmettre, à déplacer, à la limite : à communiquer à distance. Mais on peut aller plus loin encore. La parole n'est-elle pas elle-même une machine télécommunicationnelle ? C'est ce que suggère Italo Calvino dans un texte auquel nous allons revenir (*Prima che tu dica 'pronto'*). Le langage humain est né de la distance, affirme Calvino. Par conséquent, si les hommes se parlent, c'est parce qu'ils éprouvent tant de difficultés à bien s'entendre. D'où également, chez Calvino, qui se souvient de Kafka, l'utopie régressive d'une société sans paroles, d'un monde d'avant le langage, d'une sorte de communauté télépathique. Utopie qui réapparaît curieusement sous la plume de Marguerite Duras (*Le Navire Night*) et qui se trouve peut-être au principe même de l'imaginaire des télécommunications en littérature. Il semblerait en effet que les écrivains qui s'intéressent à la chose technologique et télématique soient tous convaincus, d'une manière ou d'une autre, que la communication est essentiellement et fondamentalement une télécommunication. La machine à parler serait ainsi révélatrice d'un manque qui se trouve au fond de toute parole.

Machine à parler, machine à rêver. Faisons la part du fantasme. Certes, le téléphone proustien ressemble au nôtre, même si la téléphonie a beaucoup évolué et même si nous disposons aujourd'hui de centraux automatiques hypersophistiqués. Mais l'essentiel n'est pas dans cet effet de ressemblance. Certes, le phonographe que décrit Thomas Mann dans *La Montagne magique* ressemble à s'y méprendre à ceux que l'on peut contempler aujourd'hui au Conservatoire des Arts et des Métiers. Mais la question se pose de savoir si c'est bien ce type d'appareils que l'écrivain a voulu décrire. Les textes qui ont été réunis ici ont en commun qu'on peut y lire une sorte d'opération de détournement ou, si l'on veut, de *dérivation*, comme si l'objet technologique était chaque fois malicieusement, perversément détourné de son but, de sa fonction première, et utilisé *autrement*.

Quant à ce qui motive ces manigances, ces manipulations, il faudrait peut-être revenir à Heidegger et au fameux essai sur la « question de la technique ». Ces effets de déplacement, ces substitutions que nous voyons à l'œuvre dans les textes que nous

---

(16) Cité par J. Noiray, *Le Romancier et la machine*, I, p. 14.

avons réunis, ne sont-ils pas autant de tentatives de cerner au plus près ce que le philosophe allemand appelle « l'essence » de la technique, tout en précisant que cette « essence » n'est pas elle-même d'ordre technique ? Essence (*Wesen*) : mot difficile à traduire, à plus forte raison à expliquer. « On a longtemps enseigné que l'essence d'une chose est *ce que* cette chose est », écrit Heidegger (p. 10). Et il ajoute : « [...] la technique n'est pas seulement un moyen : elle est un mode du dévoilement. Si nous la considérons ainsi, alors s'ouvre à nous, pour l'essence de la technique, un domaine tout à fait différent. C'est le domaine du dévoilement, c'est-à-dire de la vé-rité (*Wahr-heit*) » (p. 18). La *tekhnè* est ce qui révèle. Reste à savoir quoi. Ailleurs dans le même essai, Heidegger rappelle que *tekhnè* désignait autrefois « la production du vrai dans le beau » et que « la *poiësis* des beaux-arts s'appelait aussi *tekhnè* » (p. 46). Si nous devons prendre garde de ne pas nous engager ici dans une problématique vainement autoréférentielle, dans le genre : si les écrivains nous parlent technique, c'est en fait pour mieux nous parler d'eux-mêmes et de leurs œuvres, force est de constater que l'imaginaire technologique des écrivains débouche dans presque tous les cas sur quelque chose qui *dépasse* l'ordre technique, quelque chose de plus ancien ou de plus profond.

Je pèse mes mots vu la difficulté que j'éprouve à dire dans ces pages d'introduction en quoi consiste exactement cet univers d'avant la technique, cet ailleurs de la *tekhnè* tel que le font entrapercevoir certains textes. Il se peut du reste qu'il s'agisse d'un mirage. « La 'techno-science' (de Habermas) est l'achèvement présent d'un *tekhnologos* à l'œuvre constitutivement dans le *logos* occidental », remarque Jean-François Lyotard (p. 57). Jacques Derrida dit à peu près la même chose quand il suggère que « le téléphone est au commencement ». La technique est sans *autre*. On peut rappeler aussi dans le même contexte la célèbre formule de Mac Luhan selon laquelle les media seraient les « prolongements de l'homme » (17). Dire que les supports dont nous nous servons pour diffuser l'information sont autant d'extensions de nous-mêmes, c'est affirmer qu'il y a de la machine en nous, voire que nous sommes des espèces de machines, et que les technologies de l'information, qui sont aujourd'hui parmi les *tekhnai* les plus avancées, ne font qu'extérioriser cette technicité qui nous habite et dont nous sommes peut-être le produit.

---

(17) *Pour comprendre les media : les prolongements technologiques de l'homme* (*Understanding Media* est sorti en 1964).

L'analyse de Lyotard vient ici encore à l'appui de la démonstration :

Vous savez, la technique n'est pas une invention des hommes. Plutôt l'inverse. Les anthropologues et les biologistes admettent que l'organisme vivant même simple, l'infusoire, la petite algue synthétisée au bord des flasques il y a quelques millions d'années par la lumière, est déjà un dispositif technique. Est technique n'importe quel système matériel qui filtre l'information utile à sa survie, la mémorise et la traite, et qui induit, à partir de l'instance régulatrice, des conduites, c'est-à-dire des interventions sur son environnement, qui assurent au moins sa perpétuation. (p. 21).

A ce prix-là, me dira-t-on, tout est technique. Pourquoi alors privilégier les télécommunications ? Il me semble néanmoins que nous ne nous sommes guère éloignés, avec cette dernière citation, du « pacte d'allégeance » que le monde technologique aurait conclu avec la sphère communicationnelle. Je crois en effet que c'est dans le champ de la techno-communication qu'on trouve le mieux illustré (exprimé) le paradoxe que je me propose d'examiner dans les neuf chapitres qui vont suivre : si on n'échappe pas à la *tekhnè*, on est pourtant sans cesse en train d'y échapper.

### **Retours**

Le sujet du présent ouvrage ? J'ai bien peur que ce soit beaucoup de choses à la fois : les machines à parler, au sens que j'ai tenté de décrire, les techniques de transmission électronique vues par quelques écrivains célèbres (Kafka, Proust...), le bruit de fond, les courants d'air, les voix d'outre-tombe, le grattement du phonographe, le chant des Sirènes... C'est que les techniques de télécommunication ont plus que jamais, à l'âge « néotechnique » (Mumford), stimulé l'imaginaire des écrivains. C'est que la machine à parler continue à faire rêver.

Une hypothèse tout de même. Acceptons que les découvertes faites par Bell, Edison et quelques autres à la fin du siècle dernier n'ont pas été sans incidences sur l'évolution des formes littéraires, sur la façon d'écrire de nos écrivains. Hypothèse sans risque que l'on aura l'occasion de vérifier à plusieurs reprises. Je pense notamment au deuxième chapitre de ce livre qui est en partie consacré à Villiers de l'Isle-Adam et au symbolisme, c'est-à-dire à l'illusionisme, terme sans doute plus proche des inten-

tions de l'auteur (18). Il est alors curieux de constater que les machines à télécommuniquer telles que les décrivent les textes dont on va parler (il s'agit essentiellement de téléphones et de phonographes, même si l'on trouve aussi des engins hybrides, révélant de plusieurs catégories communicationnelles à la fois) apparaissent rarement comme des objets actuels ou contemporains, je veux dire connotant le progrès. On a à faire bien plus souvent à des évocations nostalgiques, à des rétrospections.

A considérer la chose du point de vue de la littérature, les télécommunications se situent, semble-t-il, du côté du temps perdu. Rilke et Leiris évoquent rêveusement les phonographes de leur enfance. Proust se souvient mélancoliquement des débuts de la téléphonie en France. Ailleurs, là où l'objet technologique n'est pas remémoré, mais apparaît bien ancré dans la réalité vivante, il ne cesse pourtant de susciter des scènes de régression, des « rêveries archaïques » (Bachelard). Et c'est le retour de l'homme des cavernes (Virginia Woolf), les hurlements de la bête primordiale (Marguerite Duras), le susurrement du « bruit originaire » (Rainer Maria Rilke).

Ces fantasmes archaïsants et régressifs qui surgissent un peu partout dans les textes qui thématisent le développement télécommunicationnel ne signifient pas nécessairement que l'écrivain rejette le paradigme technologique dans son ensemble, même si beaucoup d'auteurs se montrent ouvertement technophobes. On verra plutôt, dans cette attirance pour l'ancien, l'indice du caractère paradoxal de notre modernité qui ne parvient à se définir, semble-t-il, qu'en s'associant à ce qui n'est pas elle, à ce qu'elle ne saurait pas être. Qu'est-ce qui est moderne ? Nos textes nous répondent : *ce qui fait resurgir l'ancien là où on ne s'y attendait pas, c'est-à-dire au cœur du nouveau*. « Vieux neuf », le titre d'un récit de Jean Richepin, texte qui évoque précisément une origine « historique » possible du téléphone, est sans doute révélateur à cet égard (19).

Ainsi se confirme, pour les quelques exemples qui ont été retenus, ce que Jacques Noiray a mis en évidence dans sa thèse sur *Le Romancier et la machine*, ce que Max Milner n'a cessé de souligner dans son étude sur *La Fantasmagorie*, à savoir que la modernité technologique n'est pas moderne, et que la digitalisa-

---

(18) Bien d'autres exemples viennent à l'esprit : la technolâtrie futuriste, le sans-filisme d'Apollinaire, les textes de Jarry, le style télégraphique de Céline, etc. Voir à ce sujet F. Kittler, *Gramophon Film Typewriter*.

(19) Voir *Contes sans morale*.



tion de la communication n'est pas exactement un pas en avant. Dire que les télécommunications sont « la clé du progrès humain » n'est qu'à moitié vrai, à supposer que ce ne soit pas complètement faux. La venue du téléphone et du phonographe a sans doute changé la face du monde. La voie ouverte par Bell et Edison demeure indiscutablement aujourd'hui un accès possible au bonheur. Mais comment expliquer que l'écrivain ne parvienne à thématiser ces machines, ces pratiques communicationnelles, sans ressusciter aussitôt de très vieilles hantises, de très vieilles peurs ? Il n'y a qu'une seule réponse à mes yeux. Elle n'est peut-être pas très originale (je reviendrai à la question de l'originalité à la fin de ce livre) mais elle demeure indispensable. Car la compréhension du phénomène télécommunicationnel est à ce prix. C'est qu'il y a un inconscient dans la machine (*A Ghost in the Machine*) et que, la plupart du temps, c'est lui qu'on entend chuchoter, bafouiller, hurler. Les technocrates ont beau viser la transparence. Je renvoie ici encore à l'analyse de Lucien Sfez. La littérature nous invite à de tout autres conclusions.

La plupart des études publiées ici ont fait l'objet d'une publication antérieure en revue ou en volume : « Orphée au téléphone », *Poétique*, n° 76, 1988 ; « Télétechnè fin de siècle », *Romantisme*, n° 69, 1990 ; « Réminiscences », *Poétique*, n° 86, 1990 ; « Télédialogisme », *Poétique*, n° 81, 1990 ; « La machine à parler : à partir d'un conte de Marcel Schwob », *L'Esprit créateur*, n° 4, 1992 ; « Notes sur un dérangement », A. Montandon (éd.), *Etiquette et politesse*, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1992. Dans tous les cas, les textes ont été fondamentalement remaniés.

Je remercie Michel Lisse de ses remarques de lecture.

# 1. Fuites

---

SCHWOB

« Il est vrai que nulle oreille n'est sauvée dans le fracas pénétrant, mais la partie mécanique veut maintenant être louée ».

RILKE, *Sonnets à Orphée*, I.

Il y a machine et machine. Heidegger le sait fort bien qui oppose, dans un texte consacré au poète Johann Peter Hebel, la « machine parlante » (*Sprechmaschine*) à la « machine à parler » (*Sprachmaschine*) (1). La première, que nous connaissons sous la forme du phonographe, du magnétophone, d'autres appareils encore, est neutre, c'est-à-dire que l'on peut s'en servir sans risque, sans se blesser. La seconde (Heidegger songe vraisemblablement à la machine à traduire et aux appareils construits dans le domaine de l'intelligence artificielle) est diabolique. Ce qui rend la *Sprachmaschine* si redoutable, c'est qu'elle parle à la place de l'homme. Machine affreuse qui rend la parole humaine inutile, superflue. Machine qui incarne « une des façons dont la technique moderne dispose du mode et du monde de la langue en tant que telle ». Et Heidegger de conclure : « [...] il se pourrait bien, en vérité, que la machine à parler prenne en charge la langue et maîtrise ainsi l'essence de l'homme » (2).

---

(1) *Der Hausfreund*, Günther Neske Verlag, 1957. Traduction française dans *Questions III et IV*, Gallimard, 1990.

(2) « L'ami de la maison », p. 63.

### *Insuffler, animer*

L'auteur de *Sein und Zeit* n'est pas le premier à se faire des soucis. Nous avons vu que « La Machine à parler » est aussi le titre d'un texte que Marcel Schwob a publié en 1892 dans le recueil *Le Roi au masque d'or* (3). Il s'agit sans doute d'une coïncidence. Heidegger n'a probablement pas lu Schwob. Il n'empêche qu'un certain nombre de convergences (je me contenterai provisoirement de ce terme) se dessinent entre le récit de l'écrivain et le discours du philosophe, convergences qui ne peuvent pas ne pas retenir notre attention.

Le conte schwobien s'ouvre sur un défi, sur une provocation :

Vous êtes des savants et des poètes ; vous savez imaginer, conserver, ressusciter même : la création vous est inconnue. (p. 114)

C'est ce que lance, au narrateur du récit, un personnage étrange, à la voix « étouffée », inventeur de la machine évoquée dans le titre. En 1892, la question de la transmission de la parole à distance est à l'ordre du jour. C'est ce que confirment aussi les textes de Verne et de Villiers de l'Isle-Adam qui font l'objet du chapitre suivant. Ne nous étonnons donc pas que Schwob range dans la même case « savants et poètes » et, surtout, qu'il présente le phonographe comme un concurrent de la littérature :

La voix qui est le signe aérien de la pensée [...], la science la pique au passage avec un stylet et l'enfouit dans des petits trous sur un cylindre qui tourne. (p. 113)

Mais ce n'est là qu'un point de départ, une manière d'inscrire le texte dans l'histoire récente. Car le phonographe a beau fasciner écrivains et hommes de science, il n'est rien à côté de la *Sprachmaschine* construite par l'inventeur schwobien. C'est ce que montre la suite. Après avoir suivi son hôte dans une sorte d'atelier (« une salle que je ne pus regarder, tant elle me parut terrible »), le narrateur se trouve soudain face à ce spectacle étrange :

[...] une gorge géante, distendue et graveleuse, avec des replis de

---

(3) Paris, UGE, coll. 10/18.

peau noire qui pendaient et se gonflaient, un souffle de tempête souterraine, et deux lèvres énormes qui tremblaient dessus. (p. 115)

Tableau surréaliste avant la lettre. On pense à certaines images de Dali ou de Man Ray. Cérémonie religieuse aussi. Car ce n'est pas un hasard si la machine à parler apparaît d'abord comme un instrument à vent. La machine respire. Schwob fait allusion à l'esprit créateur, au *pneuma* de la tradition biblique. Qu'on songe à l'épisode de la Pentecôte dans les *Actes des apôtres* (4) ou aux premières lignes de la *Genèse* (5). La référence religieuse n'est par ailleurs qu'un des fils qui s'entrecroisent dans un tissu intertextuel particulièrement dense. C'est que l'automate parlant est aussi une machine *sexuée*, machine célibataire (Michel Carrouges) qui fétichise la parole sous les espèces d'un étrange et obscène phallus :

[...] au fond rouge du gouffre qui s'ouvrait, un immense lobe charnu s'agitait, se relevait, se dandinait [...]; une rafale de vent bouffant éclatait dans la machine, et des paroles articulées jaillissaient, poussées par une voix extrahumaine. (p. 115)

On essaiera plus loin d'attribuer une origine livresque à ces effets d'érotisation, à cette bouffée de vent qui est aussi une sorte d'éjaculation. Attardons-nous d'abord au sort de l'inventeur. « La Machine à parler » est l'histoire d'un blasphème. Schwob condamne le protagoniste du récit en vertu d'un principe théologique, principe énoncé dans la préface au *Roi au masque d'or* où l'auteur donne la parole à « un observateur venu d'un autre monde » :

S'il est vrai que Dieu calcule des possibles, on doit ajouter qu'il parle des réels; nous sommes ses propres mots arrivés à la conscience de ce qu'ils portaient en eux, essayant de nous répondre, de lui répondre; désunis, puisque nous sommes des mots, mais joints dans la phrase de l'univers, jointe elle-même à la glorieuse période qui est une en Sa pensée. (p. 44)

C'est cette règle, cette loi que le protagoniste de « La Machine à parler » cherche à contester en construisant une machine capable

---

(4) « Tout à coup, vint du ciel un bruit tel que celui d'un violent coup de vent qui remplit toute la maison » (II, 2).

(5) « Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie » (II, 7).

de créer *par* la parole. Mais le personnage est sévèrement puni de son audace. On ne touche pas aux « vérités de l'homme et de son Dieu » (p. 116). C'est ce que montre bien la fin du récit. Quand l'ingénieur essaye de faire dire à la machine : « J'AI CREE LE VERBE », parodiant ainsi le début de l'Evangile selon Saint Jean, la mécanique refuse d'obéir :

Il y eut un déchirement extraordinaire dans les fils, un craquement de rouages, un affaissement de la gorge, un flétrissement universel des cuirs.

La machine s'effondre. L'inventeur est puni par où il a péché :

[...] et l'homme, dont les rides sillonnaient la figure totalement tendue, agitait les doigts avec fureur devant sa bouche muette, ayant définitivement perdu la voix. (p. 117)

Cette conclusion laisse à vrai dire bien des questions sans réponse. Comment devons-nous comprendre l'énoncé qui entraîne la destruction finale : « La machine va dire : J'AI CREE LE VERBE » (p. 116) ? Point n'est besoin de convoquer Benveniste et son travail sur les pronoms pour montrer qu'il s'agit là d'un énoncé évidemment ambigu. *L'inventeur dit que la machine dira qu'elle a créé le verbe...* Qui parle ? Qui a « créé le verbe » ? Le personnage ? La machine ? Pouvons-nous le savoir ? Le texte admet simultanément deux interprétations qu'il présente pourtant comme incompatibles. Ce n'est pas tout. Le plus curieux, dans ce texte faussement transparent, c'est que l'inventeur semble avoir besoin d'un tiers, d'une sorte d'acolyte, qui est en réalité beaucoup plus qu'un acolyte, et dont le rôle est fort mal défini. On se souvient peut-être que l'homme « à la voix étouffée » présente à son hôte « une petite femme maigre, contrefaite et nerveuse », créature évanescence, qui ne fait que traverser l'histoire, et qui est tenue pour responsable de l'échec de l'inventeur. Car la vieille femme aurait introduit dans la mécanique « un principe de destruction » (p. 117). L'effondrement de la machine devrait donc être mis sur son compte. Il est remarquable que l'inventeur appelle la petite vieille « l'âme qui fait mouvoir le clavier de ma machine » (p. 115) alors que le narrateur a préalablement insisté sur le caractère « inanimé » (p. 114) d'un appareil construit dans le but de « supprimer l'âme » (p. 116). Est-ce à dire que la machine conçue par le personnage est moins parfaite qu'on ne le pense ? L'engin qui devrait fonctionner indépendamment de l'homme ne peut apparemment se passer de la femme, c'est-à-dire d'une

figure d'animatrice, voire de créatrice ou de mère (la langue n'est-elle pas toujours *maternelle*?) (6). Ici encore, Schwob nous laisse dans le doute. L'inventeur a-t-il été injustement puni? L'interprétation est plausible. Si le personnage a besoin d'animer la machine, fût-ce à son corps défendant, c'est qu'il n'y a pas vraiment eu transgression.

### ***La vérité sur le cas de M. Schwob***

Le narrateur évoque au début de son récit « un grand poète qui a enseigné que la parole ne pouvait se perdre, étant du mouvement, qu'elle était puissante et créatrice » (p. 113). Schwob fait allusion à Edgar Allan Poe dont le « dialogue philosophique » *Puissance de la parole* fut traduit par Baudelaire en 1853. Qu'est-ce que la parole? Poe répond, en reprenant une idée d'Aristote, que le langage humain est un « mouvement créé dans l'air », mouvement vibratoire qui « enfante » sans cesse des « créations neuves » (7). L'auteur de « La Machine à parler » revient à cette idée, qui a tout pour le séduire (Poe cherche en somme à donner une caution scientifique à la phrase de Saint Jean), mais en la renversant, renversement qu'il met au compte du personnage de l'inventeur :

[...] s'il est vrai que la voix crée des univers dans l'espace, ceux que je lui fais créer sont des mondes morts avant d'avoir vécu. (p. 114)

L'auteur de « La Machine à parler » utilise également, mais de manière plus discrète, un autre texte de Poe, où le renversement que nous venons d'indiquer est déjà présent. Il s'agit de la fameuse histoire de M. Valdemar, l'homme qui accepte d'être magnétisé *in articulo mortis* et qui, une fois entré en transe, conclut à sa propre mort. Que « La vérité sur le cas de M. Valdemar » constitue pour ainsi dire le pendant de « Puissance de la parole », que les deux textes se comportent comme les deux faces d'une même médaille, Schwob le montre en opposant Edgar Poe à lui-même et en faisant de cette confrontation l'enjeu même du récit de 1892. « La Machine à parler » devient ainsi une *machine interprétative* qui permet de relire Poe à partir de Schwob. Qu'on

(6) Sur le rôle des « petites femmes » chez Schwob, voir L. Trudel, « L'enfance dans les contes de Marcel Schwob », *Revue de l'Université d'Ottawa*, pp. 561-568.

(7) Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, trad. Charles Baudelaire, Pléiade, p. 471.

me permette d'indiquer rapidement quelques éléments à l'appui de ce que je viens d'avancer. Si « Puissance de la parole » thématise le souffle créateur, le *pneuma* (éléments repris dans « La Machine à parler »), Poe raconte une histoire d'expiration, au double sens du terme. M. Valdemar ne cesse en effet d'expirer. Il expulse l'air de ses poumons. Il cesse d'être (8). Le malade souffre par ailleurs d'une *phthisie*, c'est-à-dire d'une déficience pulmonaire. Mourir, c'est s'essouffler un peu, peu à peu. Autre motif qui mérite d'être mentionné : à l'éther transparent et pur, où se meuvent les personnages du dialogue philosophique, on peut opposer les divers fluides visqueux et mortifères sécrétés par le corps malade de Valdemar : le « flux très abondant d'une liqueur jaunâtre » (p. 221) qui coule de dessous les paupières du mort-vivant ; la voix même de Valdemar, voix dont le narrateur remarque qu'elle l'impressionne de la même manière que les matières glutineuses ou gélatineuses affectent le sens du toucher » (p. 219) ; enfin, la « masse dégoûtante et quasi liquide » (p. 222) du cadavre en décomposition.

L'auteur de « La Machine à parler » a donc pour ainsi dire fait de deux récits un seul, en récrivant (*rewriting*) les textes de son confrère, de façon à aboutir à une narration originale. On s'explique mieux ainsi le « giclement », la jouissance obscène de la machine parlante. Sans doute faut-il reconnaître dans l'« immense lobe charnu » de l'automate de 1892 le souvenir de la « langue noire et boursouflée » (p. 218) de Valdemar. Langue « viscérale », comme l'a bien montré Roland Barthes (9), mais aussi « explosive » et génitale :

[...] les cris de 'Mort ! mort !' [...] faisaient littéralement explosion sur la langue et non sur les lèvres du sujet. (p. 222)

Le cadavre éjacule. L'anglais dit d'ailleurs *to ejaculate* pour énoncer. Ce n'est pas un hasard si le vent et le visqueux, si le souffle créateur et le jet de salive (ou de sperme : *logos spermaticos*) se mêlent l'un à l'autre dans le conte schwobien. Ce mélange est la clé même de l'intertexte.

---

(8) Expiration aussi au sens d'échéance : « A l'expiration de cette période [...] un soupir naturel, quoique horriblement profond, s'échappa du sein du moribond » (p. 216) et plus loin : « A l'expiration de cette période, des mâchoires distendues et immobiles jaillit une voix » (p. 219, je souligne)

(9) « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », p. 45.



### *Die Sprache ist verschwunden*

Intertextualité restreinte, à vrai dire, si l'on tient compte du fait que Schwob, qui emprunte l'essentiel de ses motifs à Poe, vient aussi atténuer les conclusions du maître de Boston. Comme si le conteur français, qui finit par donner une âme à la machine inanimée, en ayant recours à une opératrice humaine, avait peur d'aller jusqu'au bout de la logique transgressive qui commande son récit. Chez Poe, la réanimation est radicalement impossible. Le corps de M. Valdemar se liquéfie à l'instant même où l'on essaye de le rappeler à la vie. Ici, aucune stratégie ne visant à minimiser ou à dépassionner le blasphème. Poe dit tout haut ce que Schwob ne fait que suggérer ou, plutôt, ce que le narrateur de « La Machine à parler » nie aussitôt après l'avoir suggéré : « le contraire de la Vie n'est pas la Mort (ce qui est un stéréotype) mais le Langage » (10) ; « l'énoncé 'je suis vivant' s'accompagne de mon être-mort » et la « possibilité » de cet énoncé « requiert la possibilité que je sois mort » (11).

Poe va également plus loin que Heidegger. Le maître américain n'a tout simplement pas besoin de se référer au péril technologique pour montrer que le langage nous « fuit » (c'est le terme utilisé dans l'essai sur Hebel : « Ou bien notre propre langue nous fuit-elle ? C'est un fait » [p. 61]) et que c'est ce caractère « fuyant », très exactement, qui nous dérange. L'homme n'appartient pas à la langue. Heidegger a tort d'écrire que « l'homme parle à partir de la langue à laquelle son être est voué ». La parole nous échappe, dit Poe, parce qu'elle nous survit, parce qu'elle sera encore là alors qu'il n'y aura plus personne pour la parler. Ce n'est donc pas la machine que nous devons blâmer. Ce que Poe met en cause dans l'histoire de M. Valdemar, c'est l'idée même d'un *code linguistique*.

La boucle est bouclée. Schwob nous a conduit à Poe. Poe nous a reconduit à Heidegger. Et nous voilà en train d'opposer Heidegger à lui-même. Car c'est finalement le discours du philosophe qui s'avère sujet à caution. Ce qui semble intenable, au bout du compte, c'est l'opposition dont nous sommes partis, le cadre logique qui permet à Heidegger de mettre vis-à-vis la machine mauvaise, qui « s'immisce » dans le rapport de familiarité entre l'homme et le langage, et la machine apprivoisée, qui ne ferait que reproduire ce que l'homme a préalablement enregistré, et

(10) *Ibid.*, p. 47.

(11) Derrida, *La Voix et le phénomène*, p. 108.

dont il garderait la responsabilité. En somme, nous constatons ici qu'il ne sert à rien d'incriminer la machine, un certain type de machine. Qu'on le veuille ou non, le langage humain *se comporte comme une machine parlante*, c'est-à-dire que l'homme qui parle est toujours déjà pris dans l'engrenage de la mécanique.

Essayons d'aller plus loin encore. « Le rapport de l'homme à la langue est pris dans une mutation (*Wandlung*) dont nous ne mesurons pas encore la portée », écrit Heidegger en 1957. Et il ajoute : « Le cours de cette mutation ne se laisse pas non plus arrêter de façon immédiate. Il s'accomplit en outre dans le plus profond silence » (p. 63). A cette évolution malsaine, due au progrès des sciences exactes, le philosophe oppose « d'autres rapports » à la langue, des rapports « plus profonds » que l'on trouverait évoqués dans la littérature et dont Goethe serait le théoricien. Témoin ce fragment que Heidegger cite à la fin de sa conférence :

Dans la vie commune nous nous accommodons tant bien que mal de la langue, car nous ne décrivons que des rapports superficiels. Dès qu'il s'agit de rapports plus profonds, aussitôt une autre langue apparaît, la langue poétique. (12)

Nous ne sommes pourtant pas obligés d'adhérer à cette manière de voir les choses, n'en déplaise à l'auteur du *Werther*. N'y a-t-il pas une sorte de contradiction dans le raisonnement heideggerien ? Sommes-nous bien certains que la fameuse *Wandlung* de la *Sprache*, la mainmise du technologique sur le linguistique, menace contre laquelle le philosophe nous met en garde, se situe à proprement parler aux *antipodes* de l'idéal d'authenticité évoqué dans ce texte consacré à la poésie de Hebel ? Qu'est-ce qu'au juste cette « inépuisable antiquité du langage humain » dont il est tant question dans cet essai ? Que la langue puisse « muter », c'est-à-dire s'éloigner de l'homme qui a élu domicile en elle, n'est-ce pas plutôt la *conséquence* de la manière dont Heidegger nous propose d'aborder le phénomène linguistique ?

Dès lors que l'on admet que « c'est la langue qui parle et non l'homme » (p. 61), de deux choses l'une. Soit on oppose, comme nous demande de le faire le philosophe, la parole vraie des poètes à la parole volée de la machine. Soit on refuse cette opposition et l'on s'interroge sur le rapport de complémentarité, sur l'entente secrète entre ces deux conceptions apparemment inconciliables. Car il se peut que nous ayons à faire aux deux faces d'une même

---

(12) *Œuvres*, II<sup>e</sup> partie, t. XI, Weimar, 1893, p. 167. Cité par Heidegger, p. 63.

médaille, au sens où nous avons pu décrire ici « La vérité sur le cas de M. Valdemar » comme le revers de « Puissance de la parole ». Pour étayer cette hypothèse, et au risque d'écraser mon lecteur sous les références théoriques (écrasement à vrai dire inévitable vu l'ampleur du débat), je ferai appel à Paul de Man et au commentaire qu'il a consacré au fameux *Die Sprache spricht* (« La parole est parlante ») qui revient comme un *leitmotiv* dans *Acheminement vers la parole*. De Man suggère de transformer la phrase célèbre de Heidegger en un *Die Sprache verspricht (sich)* sans doute aussi percutant (13). Ce n'est pas le lieu ici de faire l'exégèse de cette formule qui demanderait de très longs développements. Je me contenterai de citer la tentative d'explication de texte que nous a proposée Jacques Derrida. Qu'est-ce que Paul de Man a voulu dire quand il a dit que la parole *sich verspricht*? Ecoutons Derrida :

Dans un autre contexte, feignant de jouer sans jouer avec la célèbre formule de Heidegger (*Die Sprache spricht*), Paul de Man écrit : *Die Sprache verspricht*. Il ne jouait pas, le jeu travaille dans la langue même. Cette formule, il l'a un jour précisée en *Die Sprache verspricht sich* : la langue ou la parole promet, se promet mais aussi elle se dédit, elle se défait ou se détraque, elle déraile ou délire, se détériore, se corrompt tout aussitôt et tout aussi essentiellement. Elle ne peut pas ne pas promettre dès qu'elle parle, elle est promesse, mais elle ne peut pas ne pas y manquer — et cela tient à la structure de la promesse, comme à l'événement qu'elle institue néanmoins. (14)

Je me garderai bien d'essayer de commenter à mon tour ce début de commentaire. J'ajouterai seulement que ces quelques lignes nous aident à mieux comprendre quelle est à mon sens la difficulté à laquelle nous sommes confrontés dès lors que nous essayons de lire Schwob avec Heidegger et avec Poe. La *Sprachmaschine* n'est pas une exception à la règle de l'authenticité langagière. Ce n'est pas un monstre technologique que nous devons essayer de tuer au plus vite. La machine parlante est d'abord un objet heuristique. C'est, si l'on veut, une métaphore, une image qui s'inscrit dans tout un imaginaire technologique et *misotechnique* (Jacques Noiray), image qui vient attirer notre attention sur un risque de dérèglement ou de dérapage dont il est permis de penser qu'il est constitutif du langage en tant que tel, c'est-à-dire

(13) *Allégories de la lecture*, p. 321.

(14) *Heidegger et la question. De l'esprit et autres essais*, pp. 113-114.

qu'il appartient à son « essence » (*Wesen*). Il demeure que la « machine à parler » n'est pas la seule image possible, ni même la plus radicale. Poe, nous venons de le voir, va bien plus loin que Schwob.

Deux remarques encore pour terminer ce chapitre et pour relancer une enquête qui ne fait que commencer. Que le développement de la science et de la technique ne soit pas à proprement parler la cause de la maladie langagière que Heidegger croit pouvoir diagnostiquer, c'est-à-dire que la chose technologique permette aussi de mieux comprendre de quoi le langage est fait et comment il fonctionne, le philosophe l'accepterait peut-être plus facilement qu'on ne le pense. Heidegger ne suggère-t-il pas, dans un autre écrit fameux, que « L'essence de la technique n'est rien de technique » (15) et que si l'homme voulait bien se donner la peine de prendre la technique pour ce qu'elle est, c'est-à-dire, pour ce qui *dévoile* et *révèle* (Heidegger renvoie, on le sait, à l'*aletheia* des Grecs), il pourrait du même coup en neutraliser la menace ? C'est ce que dit bien le vers de Hölderlin que Heidegger met en exergue à sa conférence sur la « question de la technique » : « Là où est le danger, là aussi croît ce qui sauve » (*Wo aber Gefahr ist, wächst Das Rettende auch*). Essayons donc d'aller au-delà de ce qui menace. Bravons le danger. Faisons « l'éloge de la mécanique » (Rilke), même si notre chemin, notre « acheminement vers la parole » sont pleins de risques et d'écueils.

La deuxième remarque découle de la première. Vu ce qui précède, il n'est sans doute pas interdit de mobiliser la *Sprachmaschine*, telle que la conçoit Heidegger, telle que l'imagine Schwob, alors qu'il s'agit d'aborder une certaine littérature, celle qui fait de la non-présence à soi un mot d'ordre, et qui se tient précisément dans ce lieu problématique qui nous a retenu ici, ce no man's land où la frontière entre l'authentique et l'apocryphe, entre l'organique et le mécanique, devient indécidable. Le conte schwobien, que l'on peut très bien lire réflexivement (la machine à parler, c'est aussi le texte que nous lisons, qui finit par s'auto-détruire) se prête déjà, d'une certaine façon, à une telle interprétation. Mais je pense surtout ici à ce qui se donne à lire, à l'époque même où Heidegger écrit, dans l'œuvre d'un Beckett. C'est une étude qui reste à faire : *L'ami de la maison* de Johann Peter Hebel lu à la lumière d'*En attendant Godot*. Pour donner un avant-goût de ce qu'un tel travail permettrait de dégager, deux fragments où l'on reconnaîtra à la fois le *pneuma* schwobien

---

(15) « La question de la technique », p. 47.

(auquel Beckett donne des résonances autrement obscènes, en rapprochant le *pneuma* et le *pet*) et la langue « giclante », jaillissante de M. Valdemar :

Evoquer aux moments difficiles, où le découragement menace de se faire sentir, l'image d'une grande bouche idiote, rouge, lippue, baveuse, au secret, se vidant inlassablement, avec un bruit de lessive et de gros baisers, des mots qui l'obstruent. (16)

[...] la bouche soudain qui s'agite et tout autour tout le bas la langue qui jaillit rose un instant un peu de bave qui perle puis soudain ligne droit lèvres avalées plus trace de muqueuse gencives qu'on devine serrées à bloc d'un bout à l'autre de leur cintre [...] (17)

---

(16) *L'Innommable*, p. 172.

(17) *Comment c'est*, p. 117.



## 2. Marche funèbre

---

VERNE, VILLIERS

« Mettre un gramophone dans chaque tombe ou plutôt le garder à la maison. Après le dîner du dimanche. Mets donc le pauvre arrière-grand-père. Craahraac ! Voilàvoilàvoilà suissisiheureux craarc siheureuxrevoir voilàvoilà suissisiheuraviravi rahraher ».

JAMES JOYCE, *Ulysse*, II.

« La question qui nous est posée par les technologies nouvelles quant à leur rapport avec l'art est celle de l'ici et maintenant » (1). Jean-François Lyotard exprime ainsi une inquiétude qu'il partage avec bien des contemporains. Nous vivons dans un univers hypercommunicant, où l'information ne cesse de circuler et où personne ne reste à l'écart, du moins en ce qui concerne l'accès aux postes récepteurs. Ne nous étonnons donc pas qu'il y ait des effets pervers. Lyotard est convaincu que l'individu qui est aux prises avec les technologies nouvelles parvient de moins en moins bien à se situer dans l'immédiateté, dans le *hic et nunc* de son existence. D'où un « désancrage », une « délocalisation » qui serait, d'après le philosophe, spécifique des conditions de vie dans les sociétés les plus avancées : « L'idée même qu'il y a une réception 'initiale', ce qu'on appelle depuis Kant une 'esthétique', un mode, empirique ou transcendantal d'affection de l'esprit par une

---

(1) *L'inhumain*, p. 129.



'matière' qu'il ne contrôle pas pleinement, qui lui arrive ici et maintenant, cette idée paraît d'un archaïsme désuet » (p. 60).

Il a beaucoup été question des idées de Lyotard dans les pages d'introduction. Retenons seulement de ce débat ici que la question « esthétique » telle que la pose Lyotard est en même temps une question linguistique, c'est-à-dire qu'il y va du fondement même du langage, du principe de la *déixis*: « Que désigne 'ici' quand on est au téléphone, à la télévision, au récepteur du télescope électronique ? Et le maintenant ? Est-ce que la composante 'télé-' ne brouille pas nécessairement la présence, l'« ici-maintenant » des formes et de leur réception 'charnelle' ? » (p. 128). La machine nous empêche de bien parler. C'est sans doute pourquoi Heidegger a si peur qu'elle se mette à parler à notre place. Mais n'est-ce pas *déjà* le cas ? Le télescope électronique, la télévision, l'ordinateur sont des inventions récentes, relativement récentes. Le téléphone, en revanche, date de la fin du siècle dernier. Ce qui pose, on l'aura compris, la question de l'origine *historique* de la « crise profonde de l'esthétique et des arts » (p. 60) dont il est question chez Lyotard.

### *Nil novi sub sole*

A en croire un contemporain, « le téléphone et le phonographe avaient positivement indigné » l'auteur de *L'Eve future* (1886). L'attitude de Villiers par rapport aux instruments de reproduction et d'enregistrement de la parole qui font leur entrée en France à partir de 1878 n'est pourtant pas une attitude de rejet. Malgré son « antipositivisme », Villiers est visiblement attiré par « le côté spectaculaire de la réalisation scientifique » (2). Attirance troublée, répugnance intéressée (je reprends les termes de Jacques Noiray) que nous avons intérêt à rapprocher du *type* de technologie évoqué dans *L'Eve future*. Il semble en effet que si Villiers juge mal la fascination qu'exercent sur lui les appareils qui permettent à l'homme de communiquer à distance (c'est ce que disent tous les commentateurs), ce manque de lucidité s'explique d'abord par la nature même des appareils en question.

Le phonographe est sans doute le meilleur exemple de ce qu'on cherche à circonscrire ici : un objet proprement magique, du moins pour l'époque, qui permet de franchir les limites de l'espace et du temps et qui apparaît donc, dans le texte de Villiers,

---

(2) A.W. Raitt, *Villiers de l'Isle Adam et le mouvement symboliste*, p. 178.

comme l'instrument par excellence de la « délocalisation ». On sait que Villiers attribue à Edison, le « héros » du roman, l'invention d'un automate parlant, une « Andréide » qui n'est en fait qu'une sorte de phonographe ambulant. « Ce qui donne à l'Andréide son indispensable nouveauté », écrit Jacques Noiray, « ce qui la distingue des automates imparfaits qui l'ont précédé, ce n'est pas tant l'usage de l'électricité que la maîtrise du langage » (p. 284). C'est dire que Villiers n'aurait tout simplement pas pu écrire ce roman anti-machine s'il n'y avait eu la machine parlante, point de mire de la haine antipositiviste mais aussi condition de possibilité du texte que nous lisons. Pour reprendre les mots de Jacques Noiray : « C'est seulement à partir du moment où la science 'permet aux machines de prendre la parole' que peut se déclencher le processus d'idéalisation qui donne à la tentative de Lord Ewald et d'Edison sa signification métaphysique profonde » (*Ibid.*).

Que le phonographe soit beaucoup plus qu'un objet de moquerie, qu'il faille prendre Villiers à la lettre quand il ironise sur les machines, c'est ce que suggèrent aussi les termes mêmes en lesquels l'écrivain formule sa doctrine symboliste ou illusionniste, pour reprendre l'expression d'Allan Raitt. Convaincu qu'il est que « nos sens nous dupent » et que la réalité nous demeure fondamentalement inaccessible, Villiers n'hésite pas en effet à proclamer que « nous sommes libres de nous créer une vérité personnelle en choisissant ce que nous préférons considérer comme réel » (3). Thèse que l'Andréide reprend devant Lord Ewald, l'homme qu'elle essaie de séduire, en faisant la remarque suivante :

Il n'est, pour l'Homme, d'autre vérité que celle qu'il accepte de croire entre toutes les autres, aussi douteuses que celle qu'il choisit [...] choisis donc celle qui te rend un dieu. (p. 991)

C'est cette doctrine, dérivée de lectures souvent rapides de Hegel et de Schopenhauer, qui permet d'expliquer pourquoi Lord Ewald tombe finalement sous le charme du robot. Car il n'est pas évident que l'on puisse s'amouracher d'un phonographe qui répète inlassablement les mêmes phrases. Et pourtant, c'est bien ce qui arrive. Ewald finit par préférer la copie au modèle. C'est que le constructeur de l'automate lui propose le raisonnement suivant :

---

(3) A.W. Raitt, *op. cit.*, p. 248.

Entre deux êtres qui s'aiment toute nouveauté d'aspect ne peut qu'entraîner la diminution du prestige, altérer la passion, faire envoler le rêve. (p. 915)

Entendons que l'amour ne va pas sans une certaine « monotonie », seule manière de faire durer l'illusion et de différer la rencontre toujours décevante avec le réel. Or qu'est-ce qui est plus monocorde qu'un phonographe ? Il importe de rappeler ici les termes en lesquels Edison définit « la grande heure monotone » :

Eterniser une seule heure de l'amour, — la plus belle, — celle, par exemple, où le mutuel aveu se perdit sous l'éclair du premier baiser, oh ! l'arrêter au passage, la fixer et s'y définir ! y incarner son esprit et son dernier vœu ! ne serait-ce donc point le rêve de tous les êtres humains ? (p. 917)

C'est le moment dans le texte où la raillerie devient sérieuse, où tout bascule. Basculement d'autant plus inattendu que le lecteur est en droit de se demander si la conception de l'altérité qu'il entend défendre ici, conception idéaliste et, partant, antipositiviste, n'est pas en même temps, et paradoxalement, une sorte d'hommage aux nouvelles machines à communiquer qui apparaissent alors en France et en Europe. Immobiliser la communication, la bloquer à un stade pré-interlocutif, cet instant où l'autre m'appelle sans que je sois obligé de lui répondre, évacuer la durée, reproduire infiniment cette « heure idéale » où tout est possible et où rien n'arrive..., il n'y a guère d'autre façon d'interpréter ce rêve, ou ce fantasme, qu'en se référant à l'imaginaire de la machine. Villiers nous propose, semble-t-il, et malgré lui, peut-être, une rêverie phonographique.

### *Préjugé de troglodyte*

Le texte de Villiers s'essaye plus précisément à formuler, dans un vocabulaire mi-railleur, mi-philosophique une expérience de décentrement et de non-présence à soi qui serait à n'en pas douter impensable dans un monde pré-edisonien, dans un univers d'avant les télécommunications au sens contemporain. Car il est clair que le roman dépasse les intentions de l'auteur qui ne maîtrise pas à vrai dire son texte. Je pense tout particulièrement ici à la discussion qui oppose Lord Ewald à Edison au sujet du rapport de ressemblance entre le robot et la femme vivante, discus-

sion au cours de laquelle Edison s'écrie : « Se ressembler ! Quel est ce préjugé des temps lacustres, ou troglodytes » (p. 838). C'est dire que l'ingénieur a définitivement abandonné la notion de modèle et qu'il s'est également débarrassé des catégories du faux et du vrai. « Le grand électricien » adopte ici un ton qu'il veut radicalement *nihiliste*. Villiers ne peut accepter une position aussi drastique, même si elle est tout à fait dans la logique du livre. Il ne reste alors à l'écrivain que de *détechnologiser* son roman en se désolidarisant d'un personnage qui était d'abord un semblable ou un frère.

De ce renversement, une trace est demeurée lisible dans le texte. On se souvient que, dans les dernières pages du livre, un personnage mystérieux, une voyante nommée « Sowana », vient « s'incorporer » (p. 1006) à la machine, qui n'obéit plus à partir de ce moment au contrôle de l'ingénieur. La créature échappe au créateur. Passation des pouvoirs qui se donne à lire comme le remplacement d'une forme de télécommande par une autre (installée devant un « clavier d'induction » [p. 1008], Sowana entretient « un courant entre elle et l'Andréide »), mais qui est aussi un geste d'identification. Car c'est en substituant cet être composite (*Sowana-Hadaly*) au robot, que Villiers parvient finalement à prendre ses distances par rapport au discours iconoclaste de l'ingénieur.

Ross Chambers a attiré l'attention sur l'hésitation qui s'inscrit dans les dernières pages de *L'Eve future*. Être d'outre-monde ou machine, ange ou automate, qui est Hadaly ? « Rien ne peut être tranché », conclut Chambers, « et le livre entretient entre l'occultisme et le subjectivisme une savante équivoque où l'on peut reconnaître l'ambiguïté d'une bonne partie de la pensée symboliste » (4). Il n'empêche que les dernières pages du roman sont imprégnées d'un idéalisme beaucoup plus *canonique* que celui auquel on nous avait habitués. Villiers reconduit sous l'égide de Hegel et de Platon un roman pour ainsi dire nietzschéen. D'où la question que l'on peut légitimement poser au texte : si l'entreprise d'Edison consiste à démolir à grands coups l'édifice de la métaphysique, le rôle de Sowana n'est-il pas de réparer les dégâts ? Le discours de la voyante ne permet-il pas au romancier de revenir à un idéalisme moins problématique, maintenant la distinction entre la copie et l'original et qui donne ainsi un fondement, une assise à l'existence humaine ? Le rôle de la voyante consiste en somme à donner une identité à la machine, un peu comme la

---

(4) *L'ange et l'automate. Variations sur le mythe de l'actrice*, p. 50.

« petite vieille » qui vient animer la « machine à parler » imaginée par Marcel Schwob.

On en déduira qu'il y a sans doute une bonne part de refoulement dans la fascination troublée qui est l'attitude de Villiers à l'égard de la science en général et des télécommunications en particulier. Le romancier est séduit par les machines construites par Edison. Peut-être s'inspire-t-il du fonctionnement de certaines d'entre elles lorsqu'il met au point la doctrine qui recommande l'enfermement volontaire dans l'illusion. Mais Villiers est aussi pris de panique devant les conséquences de sa fascination. Il ne lui reste alors que de rebrousser chemin. La thèse triomphe du roman. Villiers est, semble-t-il, incapable d'aller au bout de son intuition.

### *Etoile filante*

Ce n'est pas le cas de Jules Verne, à qui on aimerait consacrer la deuxième partie de ce chapitre. Dans *Le Château des Carpathes* (1892), publié six ans après la publication en volume de *L'Eve future*, Verne reprend l'idée de Villiers en insistant, beaucoup plus que son prédécesseur, sur le côté diabolique de l'invention technologique (5). D'où une sorte de *chiasme* qui caractérise la manière dont ces deux textes se rapportent l'un à l'autre. A l'attitude paradoxale de Villiers, qui rejette la nouveauté technologique, tout en s'inspirant d'elle pour élaborer sa doctrine « illusionniste », *Le Château des Carpathes* substitue ce qu'on pourrait appeler un *paradoxe scientiste*. Le chantre du « positif et pratique XIX<sup>e</sup> siècle » (c'est ainsi que Verne décrit son époque dans le liminaire du roman (6)) n'hésite pas à nous présenter dans ce livre une vision évidemment sombre du progrès. Pessimisme vernien qui s'explique par le vieillissement de l'auteur et par la mort de Hetzel mais qui est dû aussi à la nature même de l'histoire que nous lisons. *Le Château des Carpathes* est à sa manière une œuvre télématique. En somme, Verne nous montre que, là où il y a télécommunication, il y a brouillage. On pense ici encore aux thèses technologico-critiques d'un Lyotard.

Le roman raconte comment Rodolphe de Gortz, aidé de son compagnon Orfanik, un inventeur méconnu, parvient à ressusci-

(5) Voir M. Moré, *Nouvelles explorations sur Jules Verne*, p. 197 et suiv. ; plus récemment M.-H. Huet, « Genèse de l'artifice » dans *Jules Verne 5, Les Lettres modernes*.

(6) Ed. livre de poche, p. 2.

ter une cantatrice morte, la Stilla (*Stille*, en allemand, signifie le silence; *Stella*, c'est l'étoile, la *star*), en usant d'un phonographe et d'un savant dispositif de miroirs. Ressusciter est beaucoup dire car le lecteur est surtout frappé de constater que l'attitude de Rodolphe de Gortz au théâtre, contemplant la cantatrice sur scène, ne diffère pas réellement du comportement ultérieur du baron, seul dans son château, face au spectacle sinistre dont il est le metteur en scène. Tout se passe comme si le décès de la cantatrice, qui meurt sur scène, ne pouvait vraiment affecter le personnage, comme si de Gortz n'avait jamais eu à faire qu'à une morte.

C'est en effet le soupçon qu'on peut formuler: et si la Stilla n'avait jamais existé? et s'il n'y avait jamais eu que cette poupée de son et de lumière? Hypothèse d'autant plus plausible qu'elle correspond à ce que Franz de Telek, le rival (et aussi, on s'en rend compte plus tard, le double) de Rodolphe de Gortz, découvre à son plus grand dam. S'étant épris de l'actrice, croyant percevoir une femme là où il n'y a en fait qu'une « artiste », et voulant « arracher » cette femme au théâtre (p.148), le comte de Telek est directement responsable de la « mort » de la diva. Mais la mise à mort est surtout, dans ce texte, une mise en évidence, une sorte d'intervalle qui permet au romancier d'affirmer le caractère artificiel d'un personnage qui n'a sans doute jamais vécu (au sens où l'on peut dire que les hommes vivent et meurent).

La suite le confirme. Après quelques péripéties où l'on voit le jeune comte succomber une seconde fois à l'illusion référentielle (Franz prend pour une femme en chair et en os l'image de la Stilla qui apparaît sur le donjon du château des Carpathes), de Telek (dont le nom renvoie à la fois au « miracle » de l'électricité et à l'inévitable distance) finit par se rendre à l'évidence. Son projet d'épouser la cantatrice et de l'arracher au théâtre était voué à l'échec dès le départ. Sur la Stilla, il n'y a d'autre regard possible que celui dont de Gortz a donné l'exemple. C'est sans doute pourquoi le comte finit par prendre la place du baron dans les dernières pages du livre. Héritier des rouleaux phonographiques sur lesquels Orfanik a recueilli le répertoire de la Stilla, Franz de Telek célébrera désormais tout seul le culte initié par son prédécesseur.

### *A l'époque de la reproduction mécanisée*

Si le plaisir esthétique que procure l'écoute phonographique suppose, chez Verne comme chez Villiers, que l'on se tienne loin de l'autre, de l'être aimé, l'auteur du *Château des Carpathes* outrepassa son confrère en fixant l'attention de l'amoureux non pas sur un moment d'émergence (on songe à l'attitude de Lord Ewald qui refuse à l'être aimé de s'approcher en répétant phonographiquement l'instant de cette approche) mais sur un phénomène d'évanescence, sur la mort de l'autre inlassablement rejouée. Le « dilettante » vernien est un sadique aux oreilles homicides. Le phonographe tue. L'appareil nous rappelle aussi que nous avons tué. C'est pourquoi on peut dire que Verne se montre plus lucide que Villiers. Avec ce roman nous quittons définitivement l'ère de la métaphysique technologique. Ce qui s'inaugure ici, c'est l'époque de l'incertitude généralisée. Ce qui s'avère désormais reproductible, grâce à l'intervention du phonographe, c'est le phénomène même de la reproductibilité, ce passage décisif et pourtant toujours à recommencer où le *fac simile* vient prendre la place du réel. Sur ce problème, Walter Benjamin écrira en 1936 un essai fameux.

Il semble donc que le personnage de la Stilla ne figure rien d'autre dans le roman que la possibilité de cette reproduction mécanisée, de cette substitution toujours recommencée. La diva, qui n'a pas la même épaisseur diégétique que les autres personnages du livre (le parcours de Franz de Telek est là pour nous le montrer), vient attester la précarité de la catégorie de l'être dans un univers où règne la loi de la « délocalisation ». A la différence de Villiers qui finit, malgré lui, par réintroduire une distinction franche entre copie et modèle (fût-ce dans une perspective idéaliste où l'on déclare *vrai* ce qui est en fait un impondérable), Verne, lui, semble vouloir supprimer l'original, dénier son existence. Le phonographe est la plus cruelle des machines à parler. D'où la difficulté que l'on peut éprouver à lire ce roman qui est sans doute beaucoup moins lisible qu'on ne le pense et où le réel (ce qui est donné comme tel) est sans cesse en train de basculer dans la représentation.

Max Milner présente très bien cette difficulté quand il observe dans l'ouvrage qu'il a consacré à l'optique fantastique :

Ce que Jules Verne pressent dans *Le Château des Carpathes*, c'est que les techniques audio-visuelles ne sont pas seulement des prothèses qui s'ajoutent aux autres instruments dont l'homme dispose pour transformer le monde, mais qu'elles ouvrent, dans la réalité

opaque et compacte qui nous entoure, des brèches où s'engouffrent notre passion de l'irréel et notre compulsion de répétition, qui est une des manifestations de l'instinct de mort (7).

On ajoutera que la compulsion de répétition est non seulement un élément de contenu du roman mais que le même principe joue également au niveau de la forme. Histoire de la répétition, du retour du même dans l'autre, *Le Château des Carpathes* est également une *histoire qui se répète* et qui s'arrange, dans sa conclusion, pour que la répétition puisse être prolongée au-delà de la fin du texte. En effet, quand le narrateur affirme, dans les dernières pages du livre, que le château des Carpathes est encore là, un peu plus délabré qu'avant, il est vrai, mais toujours debout, ou quand Verne note que, malgré les événements qui ont eu lieu, la population du village de Werst est toujours aussi superstitieuse qu'avant, tout n'est-il pas en place pour que l'histoire puisse recommencer, pour qu'un autre de Gortz ou un autre de Telek puissent refaire le parcours déjà effectué par leurs prédécesseurs ?

Pour un peu, nous devrions appliquer à l'écriture vernienne l'épithète *phonographique* : écriture de la répétition et du retour, qui serait elle-même sujette à la compulsion de répétition. *Le Château des Carpathes* deviendrait ainsi le chaînon manquant entre le technologisme un peu honteux de Villiers, qui tente de récupérer, dans une perspective métaphysique, le danger technologique contre lequel il nous met en garde, et le technocratie dans la littérature du vingtième siècle. Je n'approfondirai pas cette piste ici. Je me contenterai de remarquer que si Verne va plus loin que Villiers, c'est précisément à cause de l'attitude en principe plus favorable de l'écrivain à l'égard du phénomène scientifique, et qui le rend plus lucide face à ce paradigme nouveau qui vient bouleverser de fond en comble, à la fin du dix-neuvième siècle, le rapport de l'homme au réel. Quelques années plus tard paraîtront les textes de Cendrars, de Kafka, de Joyce, écrivains *gramophones*, pour utiliser le mot de Derrida, artistes de la distance (comme il y a des *artistes de la faim*) dont l'œuvre aurait peut-être été inexistante s'il n'y avait eu ce que j'appellerai un peu rapidement l'inspiration technologique.

Je remarquerai encore, au risque de me contredire, que si l'auteur du *Château des Carpathes* opte pour une écriture de la répétition et du retour, corroborant ainsi, au niveau du signifiant

---

(7) *La Fantasmagorie*, p. 223.



narratif, la croyance des deux protagonistes qu'il est possible de stopper le temps, d'évacuer la durée (tel un phonographe, le récit vernien ressasse un certain nombre de fois le même fantasme, celui d'une mort éternellement différée), c'est aussi une façon de montrer au lecteur que le livre est bien de son époque. N'oublions pas que dans ce roman de 1892, qui se donne à lire comme un ouvrage de science-fiction, Verne exprime également un sentiment de fatigue et d'épuisement qui est proche de l'esprit *décadent*. Tout a été fait, rien n'est à refaire : « Nous sommes d'un temps où tout arrive », écrit l'auteur dans les lignes initiales, et de se corriger aussitôt : « On a presque le droit de dire où tout est arrivé » (p. 2). Rectification révélatrice qui vient mettre en cause (fort étrangement, en ce *début* de récit) l'idée même qu'une histoire puisse être racontée et qui permet donc de rapprocher le texte vernien de ce qu'écrivent à la même époque un Huysmans, un Schwob, un Jean Lorrain (8). Mais la phrase que l'on vient de citer révèle aussi d'emblée pourquoi c'est sous l'égide d'Edison, et du phonographe, que Verne, après Villiers, et en suivant son exemple, a placé *Le Château des Carpathes*. La machine à enregistrer et à reproduire la voix vient à sa façon *immobiliser l'Histoire*. En un sens, l'avenir n'est plus que la répétition mécanique du passé, c'est-à-dire, de ce que, du passé, le sujet choisit de répéter.

Idée que l'on reformulera ainsi en guise de conclusion à ce chapitre : histoire du phonographe, le récit vernien donne également à lire quelque chose comme une *conception phonographique de l'histoire*. Que notre fin de siècle se fasse l'écho de ce qui se donne à lire ici n'est peut-être que la confirmation *a posteriori* de la thèse vernienne. Car le phonographe n'a pas arrêté de tourner. La *délocalisation* n'est pas *postmoderne* (j'utilise ce mot au sens que lui donne Lyotard). Elle date au moins de la fin du siècle dernier.

---

(8) Voir aussi l'analyse de L. Rasson dans *Les Châteaux de l'écriture*, p. 81 et suiv.

### 3. Sirènes

---

PROUST, RENARD, CALVINO

« Ha, pour grâce, ne emburelucocquez jamais vos espritz de ces vaines pensées car je vous diz que à Dieu rien n'est impossible, et s'il vouloit, les femmes auroient doresnavant ainsi leurs enfans par l'au-reille ».

RABELAIS,  
*La Vie très horrificque du Grand Gargantua.*

Dans les premières pages de *La Recherche*, le souvenir involontaire est décrit comme une sorte de bruissement intérieur, comme une « mélodie obsédante », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Theodor Reik que Philippe Lacoue-Labarthe a commenté dans « L'écho du sujet » (1). Le corps, vaste réservoir acoustique, contient les heures du passé. En lui retentit ce qui, par lui, a été vécu. Se souvenir, c'est ouïr, mais d'une certaine manière. C'est ce que montre bien, au début de « Combray », le fameux épisode du baiser maternel :

[...] depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que cou-

---

(1) *Le Sujet de la philosophie*, p. 217 et suiv.

vrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir. (2)

C'est encore un tintement de cloches qui vient livrer, à l'autre bout du cycle proustien, le secret de l'œuvre, le principe qui la sous-tend, et que l'auteur ne peut révéler qu'en fin de parcours, alors que la théorisation succède à la démonstration :

Quand elle avait tinté [il s'agit de la sonnette qui annonce à Marcel que Swann est parti et que la mère va monter], j'existais déjà, et depuis pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé pris le repos de ne pas exister, de ne pas penser, de ne pas avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. (IV, p. 624)

Ce qui est déjà indiqué au début de *La Recherche*, ce passage vient le confirmer, mais aussi le rappeler. C'est que le lecteur est lui aussi un être distrait à qui il faut sans cesse rafraîchir la mémoire. Qui se souvient se replie sur soi-même. Remémoration égale audition. En somme, l'anamnèse proustienne exige que l'on renverse le sens du conduit auditif, que l'on se ferme aux bruits du monde pour mieux capter ce qui vient du corps propre. On pense à l'écrivain qui s'est enfermé dans la chambre tapissée de liège du boulevard Haussmann et qui s'est détourné du présent pour mieux se vouer à l'écriture du passé. On songe également à cette phrase de « Combray » dans la première scène de reminiscence : « [...] j'abrite mes oreilles et mon attention contre les bruits de la chambre voisine » (I, p. 45). Mais le sujet proustien a beau faire le silence autour de lui, il ne peut empêcher ses oreilles d'écouter, sa mémoire de fonctionner. Quelques lignes plus bas, un peu avant que ne surgisse le souvenir qui est le véritable commencement de *La Recherche*, le narrateur ajoute : « [...] j'entends la rumeur des distances traversées ». Ici encore, il importe de rappeler au lecteur que la mémoire ignore le silence, qu'elle a son bruit propre, qu'elle tourne rond, comme une machine.

C'est Proust lui-même qui invite à cette comparaison avec la machine. Ne trouve-t-on pas dans les dernières pages de *La Prisonnière* la description d'une « rencontre avec un avion » (voir aussi le passage correspondant dans *Sodome et Gomorrhe*) qui

---

(2) Ed. publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, t. I, p. 36.

est pour ainsi dire l'équivalent du processus audio-mnémonique tel qu'il est décrit dans *Du côté de chez Swann* ?

Je regardais tout autour de moi [...] je ne voyais [...] que la paleur intacte du bleu sans mélange. J'entendis pourtant toujours le bourdonnement des ailes qui tout d'un coup entrèrent dans le champ de ma vision. (III, p. 907)

Le bruit annonce la vision, il prépare à la recevoir. Mais le bourdonnement révèle aussi, en même temps, le sens qu'il faut attribuer à la chose vue. « Je le voyais bruire », remarque encore le narrateur à propos de l'aéroplane aperçu au loin. C'est dire que l'œil vient confirmer ce que l'oreille a d'ores et déjà compris. L'œil écoute. L'oreille voit. Synesthésie radicale. La scène de la rencontre avec l'avion n'est pleinement significative que si on la met en rapport avec le phénomène mnémorique. Tintement de cloches ou bourdonnement d'avion, et sans doute bien d'autres bruits, bien d'autres sons encore, « la rumeur des distances traversées » est non seulement, chez Proust, ce qui accompagne la réminiscence, c'est aussi ce qui l'explique, ce qui en mesure la portée.

### *Conchyliologie*

Pourquoi le souvenir est-il si bruyant ? Dans la scène initiale de « Combray », le narrateur insiste à deux reprises sur la forme *conchoïdale* de la madeleine, dont Proust nous dit qu'elle semble avoir été moulée « dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques » (I, p. 44). Serge Doubrovsky et Philippe Lejeune ont bien analysé ce passage qui ne figure pas dans la version primitive du fragment, celle du *Contre Sainte-Beuve*, où la future madeleine n'est encore qu'une simple « tranche de pain grillée » (3). Si on se permet de revenir à ce texte ici, c'est que *l'expérience de la madeleine*, comme on va voir, est également liée à la thématique auditive.

Je partirai d'une question que l'on trouvera peut-être quelque peu insolite mais qui ne l'est pas à mes yeux : la scène de réminiscence qui ouvre la *Recherche*, aurait-elle été différente de celle

---

(3) Voir *La place de la madeleine*, *passim*. Voir aussi l'article de Philippe Lejeune, « Écriture et sexualité », pp. 113-143 et le livre de Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, p. 218 et suiv.

qu'on connaît si, au lieu de la coquille de Saint-Jacques, qui donne sa forme à la madeleine, Proust avait choisi un *autre* type de coquillage, de ceux que l'on peut porter à l'oreille et où l'on perçoit le bruit des vagues, le murmure de la mer ? Rapprocher la coquille de l'oreille, n'est-ce pas se mettre à l'écoute du corps propre, de la façon dont le passé résonne à l'intérieur de soi ?

Question d'autant moins excentrique que le scénario que l'on vient d'évoquer *existe*, qu'il fait l'objet d'un récit. Mais c'est un autre écrivain qui l'a rédigé. Il est dès lors tentant de confronter au texte proustien un texte que Proust *aurait pu* écrire (c'est ce qu'on aimerait imaginer ici) et qui vient éclairer d'une étrange lumière les pages initiales de « Combray ».

Dans « La mort et le coquillage », écrit en 1907 (4), à une époque où Proust travaille déjà à *La Recherche*, Maurice Renard raconte l'histoire du compositeur Nerval (nom éminemment littéraire mais qui connote aussi la sensibilité, la nervosité de l'artiste) qui meurt après avoir essayé en vain de transcrire en notes de musique le bruissement des vagues perçu au fond d'un « cornet » ramassé sur une plage italienne. Renard nous propose une allégorie de l'inspiration qui tue, de l'abîme qui se creuse entre le moment de la conception et le moment de l'exécution de l'œuvre d'art. Mais le texte que nous lisons est aussi une méditation sur la mémoire, sur la nature du souvenir.

Voyons d'abord comment le narrateur du conte, qui craint lui-même pour sa vie, car il a à son tour appliqué la coquille à l'oreille et se croit donc contaminé, décrit le « murmure » qui a tué Nerval :

D'abord je n'ai discerné qu'un pétilllement de mousse [...] Et puis, soudain, chantèrent des femmes qui passaient..., des femmes surhumaines, dont l'hymne était sauvage et voluptueux à l'égal d'un cri de déesse en folie... (p. 71)

L'allusion est facile à déchiffrer, elle sera d'ailleurs explicitée à la fin du récit. Nerval est mort « d'avoir entendu chanter les Sirènes ». Il n'a pas eu l'idée d'Ulysse qui s'est fait « lier au mât de la galère » et qui s'est « bouché de cire les oreilles » (p. 72). Ce qu'il a entendu, et écouté, Nerval l'a payé de sa vie.

Maurice Blanchot a écrit de très belles pages sur le chant des Sirènes et « l'exigence de l'œuvre ». Ce que ce chant figure, dit

---

(4) Texte repris dans *L'invitation à la peur*. Friedrich Kittler a analysé ce récit dans *Gramophon Film Typewriter*, p. 82 et suiv.

Blanchot, c'est la possibilité d'une distance à parcourir, ce moment « irrévélé et pourtant manifeste » qui est l'origine de l'écriture (5). Sans doute pourrions-nous rapprocher ces pages, qui introduisent à une lecture de Proust, de ce qui est en cause ici. Ce n'est pourtant pas sur cette voie que je m'engagerai. Car il convient de ne pas oublier que l'explication par le mythe est en fin de compte récusée dans le récit de Maurice Renard. Le narrateur de « La Mort et le coquillage » conclut son histoire en interrogeant le rire de son interlocuteur, un médecin, un homme de science et donc un sceptique, un incrédule. Le mythe a très peu à voir ici. « La Mort et coquillage » suggère aussi, de manière plus oblique, que l'on ne peut jamais *assez* se boucher les oreilles, que l'on ne peut empêcher les Sirènes de chanter. Ou, plutôt, que l'on ne peut s'empêcher de les entendre. C'est en effet sur ce point que Renard rejoint Proust. En se fermant au dehors, le personnage devient d'autant plus attentif à ce qui se passe *en dedans*. Il n'y a pas de silence. On ne peut être absolument sourd si on n'est pas en même temps radicalement amnésique.

### *Flots séculaires*

Juste avant de mourir, Nerval sort de sa housse « un graphophone très perfectionné » afin d'écouter, en présence du narrateur, certaines voix funèbres :

Oui, vous avez deviné : mercredi les défunts nous ont parlé... Terrible, ce gosier de cuivre et ses accents d'outre-tombe ! (p. 69)

Phonographie macabre qui nous rappelle les textes de Jules Verne et de Villiers de l'Isle-Adam dont il a été question au chapitre précédent. Scénario que l'on retrouvera encore, je le note en passant, chez Jarry (*Le Surmâle*), chez Joyce (voir le passage mis en exergue au chapitre II), chez Thomas Mann (voir le chapitre suivant) et chez Proust, même si le porteur de la voix est encore vivant dans *La Recherche*, et coexiste donc avec la machine à laquelle il est comparé :

Je retrouverai là [chez les Guermantes] un de mes anciens camarades que pendant dix ans j'avais vu presque tous les jours. On demanda à nous représenter. J'allai donc à lui et il me dit d'une

---

(5) *Le livre à venir*, p. 10.

voix que je reconnus très bien : « C'est une bien grande joie pour moi après tant d'années ». Mais quelle surprise pour moi ! Cette voix semblait émise par un phonographe perfectionné, car si c'était celle de mon ami, elle sortait d'un gros bonhomme grisonnant que je ne connaissais pas [...] (t. IV, p. 522)

Chez Maurice Renard, le narrateur propose au compositeur une interprétation du mécanisme phonographique qui est pour le moins remarquable :

On dit que les prunelles des mourants conservent l'image des visions suprêmes... Si ce colimaçon, de forme auriculaire, avait enregistré les sons qu'il a perçus lors d'un instant critique — l'agonie du mollusque, par exemple ? — Et s'il nous les redisait, à la façon d'un graphophone, avec les lèvres roses de sa valve ? Après tout, peut-être distingues-tu le crépitement de flots séculaires... (p. 70)

Lecture remarquable mais non pas neuve. Jean-Marie Guyau avait déjà utilisé cette analogie trente ans plus tôt dans un article paru dans la *Revue philosophique* : « [...] il ne serait ni trop inexact ni trop étrange de définir le cerveau comme un phonographe infiniment perfectionné, un phonographe conscient » (6). Mais Renard donne à la thèse du philosophe une interprétation beaucoup moins rassurante. Du conscient, on passe à l'inconscient. L'écrivain qui nous invite à considérer le coquillage comme s'il s'agissait d'une autre sorte de « graphophone » nous propose pour ainsi dire une étape intermédiaire entre Guyau et Proust. Renard reprend le motif de l'« oreille intérieure » qui est si souvent évoqué dans les pages de *La Recherche* et dont la conque marine est un des avatars. Mais ce qui se donne à lire chez Proust comme une expérience salutaire, comme le début d'une carrière d'écrivain, Renard le présente comme une chose éminemment négative, comme un « poison de l'ouïe » (p. 72).

Cela ne nous empêche pas pour autant de rapprocher « la valve aux lèvres roses » du coquillage de Nerval de la « valve rainurée » de la madeleine de Proust, et de lire la scène de réminiscence proustienne comme un autre *regressus ad auriculam*. Certes, la madeleine n'émet aucun bruit. Elle n'a pas non plus de « lèvres ». En ce sens, elle a sans doute très peu à voir avec « la petite grotte biscornue » (p. 70) qui fascine le compositeur de Maurice Renard. Mais le sujet proustien effleure le petit gâteau de ses lèvres à lui,

---

(6) « La mémoire et le phonographe » (1880), cité dans F. Kittler, *op. cit.*, p. 49.

il le met dans la bouche. Et l'on peut voir dans ce geste d'introjection, qui est d'ailleurs ce qui déclenche, chez Proust, « la rumeur des distances traversées », comme un écho lointain du fantasme d'engouffrement qui est au centre du texte de Maurice Renard. Cela se joue donc entre bouche et oreille, entre coquille et cocon maternel. Proust ou comment avaler la madeleine pour ne pas être avalé par elle. La mémoire affective ou le *bruit de la mère*, perçu au fond d'un coquillage.

### *Audio ergo sum*

Pour montrer que le motif régressif auquel on s'intéresse ici n'est pas l'apanage exclusif de la littérature du tournant du siècle, et qu'il s'agit probablement de quelque chose de plus *universel*, on terminera ce troisième chapitre en évoquant un texte plus récent. Texte que l'on peut lire dans le livre inachevé qu'Italo Calvino a consacré aux cinq sens et dont la mort prématurée de l'écrivain est venue interrompre la rédaction. Je veux parler d'« Un roi à l'écoute », l'histoire du monarque qui n'ose quitter la salle du trône où il s'est installé, de peur de se voir destituer, et qui essaie désespérément de donner un sens aux courants sonores qui traversent le palais (7). Situation qui rappelle les premières lignes de *La Prisonnière* où Proust accumule les notations acoustiques (8) et qui renvoie aussi, chez Calvino, à la mésaventure du comte de Monte-Cristo qui ne parvient pas à dresser la carte acoustique de la forteresse où il est enfermé (9).

Le « roi à l'écoute » est lui aussi une figure de prisonnier. On s'en rend compte lorsque Calvino décrit le palais royal comme « une construction sonore qui tantôt se dilate, tantôt se contracte » (p. 66). Formule qui s'applique également au personnage qui habite le palais et qui est lui-même une conjecture narrative, une hypothèse acoustique. C'est sans doute pourquoi le roi apparaît dans le texte comme un otage énonciatif. Car Calvino tutoie son personnage. Stratégie que l'auteur a utilisée à longueur de roman dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (Butor vouvoie le héros de *La Modification*) et qui apparaît ici comme un procédé foncièrement problématique. Il semblerait en effet que

(7) « Un Roi à l'écoute » dans *Sous le soleil jaguar* (Seuil, 1990).

(8) « Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur [...] je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris » (III, p. 520).

(9) Dans *Temps zéro* (Seuil, 1970).



la narration passe sans cesse à *côté* de la figure qu'elle interpelle et que la silhouette du roi se modifie au gré des impulsions sonores qui viennent l'animer.

C'est ce que Calvino nous fait comprendre en reprenant à son tour la métaphore de la coquille :

La ville [le roi est en train d'écouter les bruits de la capitale voisine] retient ce vrombissement d'océan comme dans les volutes d'un coquillage, ou d'une oreille : si tu te concentres pour en écouter les vagues, tu ne sais plus ce qui est palais, ce qui est ville, oreille ou coquillage. (p. 74)

On ne saurait mieux dire que le roi habite *dans* une oreille, un peu comme le mollusque qui loge dans l'enveloppe calcaire qu'il a lui-même sécrétée. On songe aussi à l'« estropié à rebours » qu'évoque le *Zarathoustra* de Nietzsche :

Et lorsque je sortis de ma solitude et sur ce pont pour la première fois passai, lors je n'en crus mes yeux, regardai et de nouveau regardai, et finalement je dis : « Voilà une oreille ! Une oreille aussi grande qu'un homme ! » Mieux encore regardai et, sous l'oreille, remuait encore, en fait, chose pitoyablement petite et souffreteuse et débile. Et, en vérité, l'immense oreille tenait sur une petite et frêle tige, — mais cette tige était un homme ! (10)

On peut dire que Calvino pousse à l'extrême la métaphore nietzschéenne en mettant en évidence l'incapacité du sujet à transcender sa propre expérience auditive. Ce qui s'annonce comme une sorte de *cogito* acoustique (j'écoute donc je suis roi) se transforme graduellement en constat d'impuissance. *Dis moi ce que tu écoutes, et je te dirai qui tu es*, telle est la devise du roi. Plus haut, l'auteur l'avait suggéré à l'aide d'une autre sorte d'image. Anatomie et architecture échangent « leurs noms et leurs fonctions » : « Le palais n'est que volutes et lobes, une grande oreille, le palais est l'oreille du roi » (p. 62).

### *Heidegger, encore*

En faisant de l'organe d'audition la condition de possibilité de l'avènement du sujet (le moi est une case vide que les événements acoustiques devront graduellement remplir), Calvino appa-

---

(10) « De la rédemption », trad. M. de Gandillac, Gallimard, coll. « Idées », p. 176.

raît comme le digne successeur de Proust et de Maurice Renard. Certes, l'acte d'audition peut apparaître comme un exercice d'auto-analyse. Mais cet exercice n'est guère fait pour nous rassurer. Car le *moi* n'est pas maître dans sa maison, le même est habité par l'autre. C'est pourquoi, chez Calvino, il n'y a pas d'espace intérieur, même si le texte se présente paradoxalement comme un récit d'incarcération. Le personnage ne parvient pas à séparer le dedans du dehors. Calvino évoque à sa manière une expérience de *délocalisation* : « Veux-tu une preuve certaine de ce que tous ces bruits viennent de l'intérieur de toi, non de l'extérieur ? Jamais tu n'auras une preuve absolue » (p. 72). Drôle de palais qui est tout le contraire d'une résidence et qui apparaît avant tout comme un lieu d'expropriation :

Ton corps t'adresse de mystérieux messages [...]. Dans une partie méconnue de ce corps, se niche une menace, ta mort est déjà là, à l'affût, les signaux qui te parviennent t'avertissent sans doute d'un danger enseveli à l'intérieur de toi. (p. 66)

Enonciation et énoncé sont en phase. La forme dialoguée du texte est comme le reflet, au niveau de la face narrante, de l'impossible rencontre qui est le contenu narré. S'il faut dire « tu » au personnage, c'est qu'il n'y a pas d'autre possibilité, c'est que le « je » ou le « il » supposeraient une plénitude, une proximité d'avec soi-même qui serait impensable dans les circonstances données.

N'est-ce pas très exactement ce que Heidegger cherche à nous faire comprendre quand il note dans le paragraphe 34 d'*Etre et temps* : « Parler et écouter se fondent sur l'entendre. Celui-ci ne naît ni d'abondances de paroles ni d'une activité auditionnant à la ronde. Seul celui qui entend déjà peut être à l'écoute » (11) ? Entendons que toute « communication » (*Mitteilung*) suppose un « partage » (*Mitsein*). Et que l'écoute n'est possible que sur le fond de ce *Mitsein* qui est aussi une figure de la bonne entente. Il s'ensuit que pour advenir à soi-même, pour devenir un *sujet*, il faut sortir de l'indistinction et transcender cette entente qui est toujours déjà donnée. Est sujet celui qui s'affirme et qui passe du *Mitsein* à la *Mitteilung*.

On devrait s'attarder plus longuement à ces commentaires qui sont sans aucun doute fondamentaux. Pour ne pas trop m'éloigner de mon sujet, je me contenterai de remarquer encore que, dans les paragraphes 56 et 57 de *Sein und Zeit*, Heidegger relie

---

(11) Trad. F. Vezin, éd. Gallimard, 1986, p. 211.

l'idée de *Mitsein* à la notion d'*appel*, en affirmant que « L'appel provient de moi tout en me tombant dessus ». C'est-à-dire que le sujet s'appelle lui-même à l'ordre. Je m'appelle, dit Heidegger, je m'incite à être moi, à être roi. Or c'est très exactement ce que le personnage de Calvino (à supposer qu'il s'agisse *déjà* d'un personnage) ne parvient pas à faire. Car si le monarque se sent « appelé » à plusieurs reprises, il ne réussit pas à localiser l'origine de l'appel. C'est pourquoi la tentative de réponse est vouée à l'échec. La narration a beau nous donner l'illusion d'un dialogue, ce qui a lieu dans ce texte est en déçà de la communication au sens heideggerien du terme. On comprend mieux alors pourquoi un certain type de plénitude s'avère ici d'emblée exclu.

D'où la conclusion à laquelle on aboutit pour ainsi dire inéluctablement. S'il est vrai que le récit que nous lisons évoque un autre cas de régression auditive, c'est que la capacité d'écouter et d'entendre est liée à ce que Freud appelle la « préhistoire du sujet », cette époque lointaine, perdue dans la nuit des temps, où le moi, comme le suggère l'essai sur « L'inquiétante étrangeté » (12), ne s'est pas encore nettement délimité par rapport au monde extérieur. C'est ce que Philippe Lacoue-Labarthe appelle dans un autre contexte « la clôture maternelle ». Car il est bien vrai qu'il n'y a guère d'autre manière de nous représenter cet univers archaïque et indifférencié auquel nous accédons en prêtant bien l'oreille qu'en l'associant au monde utérin : « De quoi d'autre que la mère pourrait-il y avoir au juste réminiscence ? Quelle autre voix pourrait-nous revenir ? Quoi d'autre pourrait en nous résonner, faire écho, nous paraître familier ? » (13). Sans doute Calvino est-il très proche de ces propos quand il suggère qu'il y a en nous une très ancienne familiarité avec l'autre, familiarité que notre intelligence ignore, où qu'elle repousse (c'est la thèse du *Contre Sainte-Beuve* : « chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence ») mais dont l'oreille se souvient :

[...] c'est toi-même que tu es en train d'écouter, c'est au fond de toi que les fantômes prennent voix. Quelque chose que tu n'arrives pas à te dire à toi-même cherche douloureusement à se faire entendre... (p. 72)

---

(12) *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio, 1985, p. 209 et suiv.

(13) « L'écho du sujet », p. 297.

### *Noyé dans la rumeur*

Reportons-nous pour conclure aux dernières pages du récit calvinien. Une révolte semble s'être déchaînée et le roi se retrouve soudain dans les cachots souterrains du palais, face à un adversaire. Mais est-ce bien un adversaire ? Qui est cette figure qui émerge et dont on ne parvient pas à savoir si elle est vraiment là, si elle est vraiment présente ? Un ami ? Un ennemi ? L'autre ? Le roi n'est-il pas ici en train de *se rencontrer* ? Calvino ne répond pas, il laisse la question en suspens : « Vous êtes à présent tous deux perdus sous terre, et ne savez pas lequel des deux est roi, lequel prisonnier » (p. 84). C'est sur ce constat d'incertitude que l'histoire s'interrompt. La silhouette que nous avons vue émerger, et qui mérite à peine le nom de personnage, semble s'être « noyée dans la rumeur », pour reprendre une expression de Michel Serres (14). Elle a été absorbée par le magma acoustique que le récit s'applique à décrire. C'est pourquoi il n'y a plus de pronom d'interlocution dans la dernière phrase du texte. Le « tu » a disparu. Le narrateur se retrouve soudain sans narrataire, comme s'il n'y avait plus rien à dire, plus personne à qui le dire :

Un vrombissement, un fracas, un grondement occupent maintenant tout l'espace, absorbent tous les appels, tous les soupirs, tous les sanglots... (p. 86)

Ce constat d'échec est pourtant, d'un autre point de vue, une promesse de réussite. Car l'allégorie de l'ouïe se transforme *in extremis* en cosmogonie. Le bruit de fond qui finit par envahir le texte est aussi une matière, un matériau de construction pour un récit à venir. Dans ce « vrombissement » indifférencié, on verra à la fois la fin et l'origine du récit. Que la catastrophe acoustique qui tient lieu de conclusion apparaisse également comme un *matin du monde*, Calvino le montre en multipliant, à côté des signes de mort, les signes de vie : « le jour qui pointe et qui éclaire le ciel », « les couleurs qui reviennent à la surface du monde », « la ville qui s'éveille »... Une autre histoire s'annonce, une histoire qui est encore à écrire, mais dont on devine d'ores et déjà la teneur. La régression devient prospection. Calvino prend à contre-courant l'histoire de l'immaculée conception. Il annonce la naissance auriculaire du sujet, l'accouchement par l'oreille...

---

(14) *Genèse*, p. 113.



## 4. Oto-bio-phonographies

---

RILKE, MANN, WOOLF

« Mademoiselle, ... faites bien attention, ce rouleau est fêlé. Ne croyez pas que c'est ma voix qui tremble, ou que j'ai un vice de prononciation, c'est le rouleau qui est fêlé. Il m'a échappé des mains ».

BLAISE CENDRARS, *Les Confessions de Dan Yack*.

### *L'enfant et l'aiguille*

L'histoire commence dans une école secondaire de l'ancien empire austro-hongrois, à la fin du dix-neuvième siècle. Le professeur de physique, « homme porté à toute espèce d'assidu bricolage », apprend aux élèves à « monter un phonographe ». Démonstration d'autant plus convaincante que l'enseignant n'a recours qu'aux « accessoires les plus courants ». Une soie prise à une brosse à habits, un bout de papier étanche, un morceau de carton ployé en cornet et un cylindre permettent de construire une machine qui impressionne grandement les élèves :

On se trouvait comme en présence d'un lieu nouveau de la réalité, encore infiniment fragile, et d'où s'adressait à nous, enfants, une chose qui, de beaucoup supérieure, apparaissait pourtant comme un inconcevable début et quêtait, pour ainsi dire, de l'aide (1).

Si le petit Rilke est aussi « bouleversé » que ses camarades par

---

(1) Rainer Maria Rilke, « Bruit originaire » (1919) dans *Lettres à un jeune poète*, p. 179.

ce qu'il vient de voir et d'entendre, ce n'est pourtant pas le miracle du son enregistré et restitué qui fait sur lui une impression durable, qui se grave dans sa mémoire, à la manière de « la pointe graveuse » s'engageant dans la cire (la mémoire est un « phonographe très perfectionné »). Ce que Rilke retient, c'est un graphisme, une figure, une écriture.

Quatorze ou quinze ans plus tard, Rilke est à Paris où il fréquente les conférences d'anatomie de l'Ecole des Beaux-Arts. Le jeune homme s'est procuré un crâne humain qu'il aime contempler le soir chez lui à la lumière d'une bougie. C'est alors qu'une sorte de révélation a lieu, une réminiscence, si l'on veut, car Shakespeare et Proust sont à la fois convoqués ici. L'étudiant en anatomie est soudain frappé par la ressemblance qu'il croit apercevoir entre la suture sagittale entrevue sur la boîte osseuse et « une de ces traces non oubliées que la pointe d'une soie avait jadis gravées sur un petit rouleau enduit de cire » (p. 181). C'est lors de ce moment d'illumination que Rilke conçoit l'idée suivante :

Qu'est-ce donc qui, toujours de nouveau, m'est intérieurement proposé ? Voici : La suture sagittale du crâne (c'est là ce qu'il faudrait d'abord examiner) offre — acceptons-le — une certaine ressemblance avec la ligne aux denses sinuosités que grave la pointe d'un phonographe sur le cylindre de l'appareil qui, dans sa rotation, enregistre. Eh bien, si l'on trompait cette pointe et si, au lieu de la faire repasser là où elle devrait, on l'engageait sur une trace qui ne provint pas de la traduction graphique d'un son, mais qui fût une chose existant pour soi, une chose naturelle — bon : disons-le tout net : qui serait justement (par exemple) la suture sagittale : qu'arriverait-il ? Il devrait naître un son, une suite de sons, une musique...(p. 185)

Friedrich Kittler a commenté ce fragment en faisant de Rilke un prophète de « l'écriture sans sujet » (2). Lecture qui n'est sans doute pas fausse et qui a l'avantage d'établir un lien entre le *Prosastück* rilkeén et la théorie de l'écriture automatique. Mais une autre interprétation est possible qui dit exactement le contraire de celle de Kittler. Car Rilke s'intéresse également ici à lui-même. Le texte que nous lisons est une *otobiographie*. Ce n'est donc pas un exercice d'introspection, ne confondons pas les choses.

L'œil a très peu à voir ici. Tout passe par l'oreille. On sait que les sutures crâniennes sont les traces laissées par l'ossification de

---

(2) *Grammophon Film Typewriter*, p. 71.

la fontanelle. Rilke nous renvoie par conséquent à un processus de développement, de constitution, de totalisation. L'écrivain nous invite à recomposer phonographiquement la musique de la croissance, les craquements (comme on parle d'un volume qui a brusquement augmenté et qui serait sur le point d'éclater) de la boîte osseuse alors qu'elle est en train de se constituer, de se former, de se fermer sur elle-même. Bruissement dont il est permis de penser que Rilke le considère comme emblématique de l'émergence du sujet, de la naissance de l'individu, mais qui prend également, dans ce texte, des accents proprement élégiaques et même carrément funèbres. C'est que l'auteur de « Bruit originaire » nous amène tout de go dans cet univers archaïque et indifférencié que Calvino n'évoque qu'à la fin de l'histoire du « Roi à l'écoute » : ce monde d'avant le sujet, d'avant le sens, où la vie et la mort cohabitent, où tout est possible et où très peu se passe (au sens narratif).

Rilke compare le crâne qu'il se propose d'examiner à une « coque », c'est-à-dire à une coquille (p. 181). Difficile de ne pas penser ici à Maurice Renard et à Proust. Dans la musique archaïque que l'écrivain se plaît à imaginer, il faut également reconnaître le bruissement des vagues, la rumeur de l'océan, de ce grand corps maternel et liquide qui est sans doute, dans la littérature, l'autre figure de l'originaire. Je rappelle que *Gehäuse*, le terme que les traducteurs français ont rendu par « coque », signifie également « fourreau » en allemand. On aura compris où je veux en venir. Le rouleau phonographique est la distance la plus courte entre alpha et oméga. L'originaire, cet univers que le poète allemand associe bizarrement à la modernité technologique (mais on verra qu'il n'est pas le seul), c'est le lieu où les pulsions s'avèrent encore indissociables, où la différence est niée entre le crâne et le sexe.

### ***Donner la mort***

*La Montagne magique* paraît en 1924, soit cinq ans après « Bruit originaire ». Dans la septième section du chapitre VII (on sait que Mann est sensible à la symbolique arithmétique), le narrateur décrit le ravissement des pensionnaires du *Berghof*, le sanatorium, dès lors qu'une « nouvelle acquisition » leur est présentée, « une corne d'abondance qui dispensait des jouissances



artistiques bienheureuses ou mélancoliques » (3). Si Hans Castorp, le protagoniste du roman, est visiblement fasciné par l'arrivée du phonographe (« Halte, halte, attention ! Quel événement ! » [p. 913]), on ne nous dit pas tout de suite pourquoi. C'est que la réponse n'est pas vraiment évidente, ici pas plus que chez Rilke.

Partons d'un fragment qui se trouve à la fin du chapitre V. Le narrateur évoque la maladie mortelle de Joachim Ziemssen, le cousin de Castorp, qui souffre d'une laryngite tuberculeuse :

[...] notre mort est plus encore une affaire des survivants que de nous-même [...] aussi longtemps que nous sommes, la mort n'est pas, et lorsque la mort est, nous ne sommes pas ; par conséquent, il n'y a entre la mort et nous aucun rapport réel. (p. 763)

Cette allusion à une phrase célèbre d'Epicure (« Si tu es là, la mort n'est pas là ; si elle est là, tu n'es pas là » (4)) définit aussi la problématique du roman ou, si l'on préfère, la gageure soutenue par l'écrivain. Comment dire notre rapport à ce à quoi aucun rapport n'est possible ? Comment parler de ce qui ne nous regarde pas ?

Je ne m'attarderai pas ici aux stratégies mises en œuvre par Thomas Mann pour réussir ce pari impossible (ironie, antiphrase, recours au fantastique, etc.). Qu'il suffise de rappeler qu'un des moyens utilisés par l'auteur pour dire l'indicible consiste à mettre en place un dispositif mimétique où le même est invité à se reconnaître dans l'autre. Détour qui s'impose car si ma *mort* à moi me demeure fatalement irréprésentable (Freud : dans mon inconscient, je me crois immortel), rien ne m'interdit de m'intéresser à la *mort de l'autre*, à la *mort imaginaire*. Et cette médiation est d'autant plus indispensable qu'elle s'avère, comme le rappelle, après René Girard, Philippe Lacoue-Labarthe, « constitutive de la fonction de sujet en général » (5). En d'autres termes, si je n'apprends pas à mourir, je ne saurai jamais qui je suis.

On trouve deux grands moments de « médiation » dans le roman de Thomas Mann. Le premier est situé dans le cabinet de radiographie où Hans Castorp, après avoir contemplé le squelette de son cousin à travers l'écran de la machine, considère l'image radioscopique de sa propre main, ce qui est, pour le personnage, une façon de « regarder dans sa propre tombe » (p. 327). La scène

(3) Trad. M. Betz, Livre de poche, p. 909.

(4) Sur cette phrase, voir E. Lévinas, *La Mort et le Temps*, p. 21.

(5) « L'Écho du sujet », p. 256.

de musique est une variation sur le même thème. Si « Flots d'harmonie » (c'est le titre de la section phonographique) se donne à lire initialement comme une cérémonie funèbre à la mémoire du cousin disparu, décès que la séquence radiographique a pour fonction d'annoncer (j'ai vu le squelette de l'autre, je sais qu'il va mourir), Hans Castorp songe aussi à lui-même quand il est devant le « petit cercueil à musique » (p. 931). Effet « catacoustique », pour reprendre le mot de Lacoue-Labarthe, que vient souligner encore, dans le texte allemand, le double sens de *Platte*, terme qui signifie à la fois « plaque » et « disque », et qui contribue donc à rapprocher les deux séquences auxquelles nous nous intéressons. Qu'il s'agisse de la *Glasplatte* qui est le support de l'image radiographique, sorte de présent que l'on remet au malade après l'examen médical, ou de la *Schallplatte*, qui retient l'attention du mélomane, dans les deux cas, le personnage dispose d'un *memento mori* qui lui sert en même temps de pièce d'identité. C'est ce que suggère également la remarque de Settembrini lorsque Castorp lui montre le « cliché » que vient de lui offrir le docteur Behrens : « Ah ! vous l'avez dans votre portefeuille. Comme [...] un passeport ou une carte de membre » (p. 360).

Le point culminant de cette double expérience de « médiation » est une séance de spiritisme à tous égards remarquable. Lorsqu'il apprend qu'un petit groupe d'adeptes se réunit régulièrement chez le docteur Krokovski pour s'y livrer à des activités occultes, Hans Castorp réagit d'abord avec indifférence. Mais l'attitude du jeune homme change quand il s'avère que le « médium » (une jeune fille charmante) aurait promis « de faire apparaître n'importe quel défunt que l'on réclamerait » (p. 954). Castorp demande alors qu'on fasse revenir feu son cousin. Et ce vœu est exaucé. Mais l'apprenti sorcier n'est pas à la hauteur de l'événement qu'il suscite. Lorsque la matérialisation a lieu, plutôt que d'adresser la parole au défunt, comme on le lui demande, Castorp se lève, allume la lumière et chasse l'apparition (p. 970).

Castorp n'est pas sans expérience en matière de thanatologie. Il a été initié, préparé. De ce point de vue, l'aventure spirite ne semble qu'une reprise de la séance de radiographie dont il a été question plus haut. Mais ce n'est peut-être pas de regarder la mort en face que le personnage a si peur. Il y a autre chose en jeu. On se souvient que les membres du cercle Krokovski ont recours au phonographe pour faciliter leurs exercices de communication médiumnique (p. 951). L'appareil fonctionne donc quand on essaye d'appeler Joachim. Chose curieuse, au moment où le spectre apparaît, il n'y a plus de musique : « Grattant à vide, l'ai-

guille continuait à tourner au milieu du disque » (p. 968). Est-ce forcer le texte que de voir dans ce grattement sinistre, dans cette autre sorte de *Rauschen*, le signe qui invite le fantôme à venir et, partant, la cause première de la panique de Hans Castorp ? Il semble en tout cas qu'on explique mal la scène que l'on est en train de lire en affirmant que le personnage est face à face avec la mort. La situation du jeune homme est bien plus tragique. Castorp ne sait plus faire le *partage* entre la vie et la mort (6), il est laissé sans point de repère, position très peu confortable qui est aussi une sorte de décalque de ce qu'on a déjà pu lire chez Rilke.

### *Intervalles*

Passons à un troisième exemple, *Entre les actes* de Virginia Woolf, publié de manière posthume en 1941, roman qui se donne à lire comme l'évocation d'une « représentation villageoise » (*pageant*) coupée d'interludes phonographiques (7). L'appareil, que l'on a caché dans les buissons, car la représentation a lieu en plein air, émet aussi, quand il n'est pas utilisé, un « bourdonnement » gênant qui est sans doute aussi crucial que la musique qu'il permet de faire entendre. On reviendra à ce « bourdonnement » dans un instant. Il faut d'abord s'attarder à un autre phénomène qui est caractéristique de ce texte et qui s'avère d'ailleurs lié à celui que l'on vient d'évoquer. Je veux parler de la métamorphose que subit le phonographe au fur et à mesure que l'histoire progresse.

La machine est d'abord comparée à un « instrument de précision » (p. 138), métaphore qui ne prend tout son sens que deux pages plus loin, quand la différence est niée entre le « bourdonnement phonographique » et le « tic-tac » d'une montre : « Tic, tic, tic, fait la machine. Le temps passe » (p. 141). Le phonographe est donc une espèce d'horloge (8). Glissement paradigmatique que l'on pressent déjà à vrai dire dans le roman de Thomas Mann. Au sanatorium, où l'on ne vit pas au temps des horloges, la musique

---

(6) D'autres éléments dans le texte confirmeraient cette hypothèse : la comparaison entre le cabinet de Krokovski et une maison close que Castorp aurait visitée avec des amis (p. 956) ; l'érotisation du corps du médium (« Comme sa poitrine de jeune fille se dessinait sous ce vêtement, mollement et sans soutien, il paraissait qu'elle n'était que très peu vêtue sous cette robe » [p. 957]) ; la remarque du narrateur qui compare à deux reprises la séance de table ronde à un « scandaleux accouchement » (p. 964 et p. 966), etc.

(7) Trad. française de C. Cestre, Livre de Poche, coll. « Biblio ».

(8) Comme le montre fort bien la couverture de l'édition « Livre de poche » qui représente un tourne-disque dont le plateau tournant est un cadran d'horloge.

phonographique est le seul *outil* dont disposent les malades pour prendre conscience de l'écoulement du temps : la musique, écrit Thomas Mann, « accomplit le temps », elle le « divise », « elle fait en sorte qu'il se passe quelque chose » (p. 777). L'enjeu n'est pourtant pas le même chez Woolf. L'essentiel n'est pas, dans ce texte où pullulent les horloges, et où l'on ne cesse de s'informer sur l'heure qu'il est, de mesurer le temps. Il importe avant tout de marquer la mesure, de battre le temps, c'est-à-dire de lui faire mal (*beat the time*, l'anglais le dit aussi bien que le français). Il semblerait que Virginia Woolf se soit engagée dans une course contre la montre avec la seule intention de tuer le temps, de l'arrêter dans sa marche, pour rejoindre ainsi cette autre temporalité qui hante le livre, ce temps d'avant le temps, dont le surgissement est lié, chose que Rilke et Thomas Mann avaient déjà suggérée, à l'écoute phonographique :

La nuit triomphe, la nuit d'avant qu'il y ait des routes ou des maisons ; la nuit que contemplaient les hommes des cavernes du haut d'une éminence, parmi des rochers. (p.189)

S'ils sont obsédés par le passé, par leur préhistoire, les hommes et les femmes que décrit Virginia Woolf ne cessent par ailleurs d'interroger l'avenir. *Ils comptent les coups*. Il suffit en effet qu'une note de musique quelconque résonne pour qu'on s'interroge aussitôt sur la suite : « la première note appelle la seconde, la seconde appelle la troisième » (p. 167). Personne n'écoute avec indifférence les cloches qui sonnent dans ce roman où la question par excellence est de savoir « s'il va y avoir un nouveau coup » (p. 181). Cette attitude s'explique par la menace de guerre qui pèse sur l'univers diégétique. Mais il faut également insister, comme Hillis Miller l'a bien montré (9), sur l'inquiétude proprement littéraire de Virginia Woolf qui cherche à construire un *rythme d'écriture* nouveau à partir d'une opération de cassure qu'elle ferait subir à l'ancien. D'où le poids de la tradition dans ce texte où l'on trouve convoqués tous les grands noms de la littérature anglaise mais où la plupart des références intertextuelles s'effectuent par le biais de la parodie.

Pour rendre compte des hantises de Virginia Woolf, il existe encore une autre hypothèse, qui n'exclut pas celle qu'on vient de mentionner, mais qui a l'avantage de mieux intégrer le motif phonographique. Hypothèse qui doit beaucoup à Emile Benve-

---

(9) Voir le chapitre consacré à *Between the Acts* dans *Fiction and Repetition*.

niste, qui a montré, dans un article fameux (10), que *rhuthmos* est primitivement très proche de *skhema* dans le vocabulaire de l'ancienne philosophie, et que la notion de rythme renvoie donc étymologiquement à ce qui est en train de naître, à la forme qui se dégage du chaos qui la tient enfermée. C'est cette notion d'émergence, qui implique aussi, paradoxalement, une forme d'effondrement, car rien n'émerge du tohu-bohu primitif qui ne soit aussitôt condamné à le rejoindre, que l'on retrouve chez Virginia Woolf et que la romancière anglaise associe au bourdonnement phonographique.

S'il n'y a pas de rythme sans discontinuité, entendons : sans un geste qui limite l'infini et qui déclenche un battement originel (c'est pourquoi le phonographe ressemble au métronome et à l'horloge), il n'y a pas non plus de séquence rythmique qui ne soit pas précaire. C'est-à-dire que la menace d'un retour au chaos, à l'informe ne peut jamais être écartée. Woolf le sait fort bien qui inscrit d'emblée son livre sous le signe de l'intervalle. Un rythme n'est jamais continu. Il y a nécessairement des trous dans le schéma rythmique. Et la cadence se conquiert paradoxalement sur ces interruptions qui la constituent. Le statut problématique du texte que nous lisons, et dont nous ne savons pas très bien si l'écrivain le considérerait comme achevé ou non, est sans doute symptomatique à cet égard.

Le roman de Virginia Woolf se tient donc tout entier dans le temps mort de l'intervalle : c'est là le lieu que le texte se rêve pour lui-même. Le bourdonnement phonographique, le « rurz, rurz, rurz » qui revient comme un leitmotiv au long du livre, est la meilleure métaphore de ce vide qui est constitutif du rythme et qui risque pourtant à chaque instant de l'engloutir. « Brisons le rythme et oublions la rime » (p. 165) écrit Virginia Woolf et elle ajoute : « [...] du chaos et de la cacophonie naît la mesure [...] » (p. 167). Il n'y a point de contradiction entre ces deux phrases. Du point de vue de l'écrivain, elles découlent logiquement l'une de l'autre.

### *The Papa of the Phonograph*

Michel Leiris décrit longuement, dans la première partie de *La Règle du jeu*, le phonographe à cylindres que lui offrirent ses

---

(10) « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique » repris dans *Problèmes de linguistique générale*. Sur ce texte, voir aussi Lacoue-Labarthe, ouvrage cité, p. 289.

parents «à l'occasion de quelque Nouvel An» (11). Un phonographe de dimensions modestes qui ne pouvait être utilisé que pour des «rouleaux de petit ou de moyen format» et «où rien n'était prévu pour qu'on pût l'employer comme appareil enregistreur». Un instrument nettement moins performant que le «graphophone» qui appartenait au père de l'écrivain, et dont on pouvait à la fois se servir comme appareil de reproduction et d'enregistrement. Il y a par conséquent entre le père et le fils un rapport d'émulation mais aussi de concurrence, de rivalité.

Dans ces pages qui évoquent de façon détaillée le procédé par lequel le père parvenait à capturer les performances vocales et instrumentales de ses amis et des membres de sa famille, on pressent en effet quelque chose comme une jalousie rétrospective. Comme si le fils s'en voulait de ne pas être aussi *fort* que le père. Comme si Leiris, qui s'est voué à l'écriture, et qui patauge dans la détresse (l'écriture leirisienne, on le sait, est au prix d'une certaine impossibilité), ne pouvait qu'envier son père qui dispose d'une machine grâce à laquelle le réel s'enregistre pour ainsi dire tout seul. Voici comment l'écrivain décrit le mécanisme qui l'a tant intrigué dans son enfance et qui le fascine sans doute encore à l'heure où il écrit :

Ainsi suspendu [...] le cône de carton [...] était pourvu, à son embouchure, d'un diaphragme spécial : non plus boîte ronde d'allure bonasse, timbrée sur sa face supérieure, d'un coq doré, et portant, sur un fond transparent, un « saphir » (signalement répondant à celui des diaphragmes Pathé utilisés pour la production des sons), mais capsule beaucoup plus petite et plus plate, presque entièrement métallique [...] et nantie, au demeurant, d'une sorte de stylet d'acier. Le rôle de ce stylet (nickelé, je crois, comme le reste de la capsule, ce qui donnait au tout l'apparence d'un outil à la fois délicat et méchant) était de graver, dans la cire des rouleaux pareils à du café au lait solidifié [...], les vibrations sonores que recueillait le bonnet de magicien, maintenu — outre sa suspension — par un dispositif dont je n'ai jamais bien observé le détail et dont je puis seulement dire qu'il assurait la translation du diaphragme parallèlement à l'axe du rouleau tandis que ce dernier tournait, double mouvement d'où résultait le tracé, dans la cire, de cette longue hélicoïde serrée en laquelle la succession des sons se transcrivait. (pp. 96-7).

Passage très technique et même difficile du point de vue référentiel mais qui montre bien pourquoi la phonographie peut être

---

(11) *Biffures*, (1948), coll. « L'imaginaire », p. 90.

appelée une utopie de l'écriture chez Leiris. Le phonographe écrit sans fautes. La machine ne rate aucun coup. Le « stylet » phonographique s'engage dans la cire sûr de lui-même car il sait qu'il est le référent même qui s'imprime et qui, en s'imprimant, devient signe. Quelle différence avec la plume hésitante et embarrassée de l'écrivain !

Leiris gramophone, comme Ulysse ? Ce n'est pas sûr. Si l'écrivain est fondamentalement l'homme qui reste en dehors des choses, qui ne parvient pas à les « pénétrer », ni à se faire « pénétrer » par elles (alors que l'« interpénétration » est le propre du phonographe et de la « musique mécanique » en général (12)), il n'en demeure pas moins que ce type d'incapacité est en même temps une spécificité. Car Leiris est probablement *obligé* de se réclamer des difficultés qu'il rencontre afin de s'imposer comme écrivain et de faire reconnaître son travail littéraire : ce qui apparaît d'abord comme un constat d'échec est aussi une condition de possibilité.

Certes, Leiris est séduit par l'évidence d'un procédé de transcription qui n'a qu'accessoirement besoin d'assistance humaine et qui vise toujours juste. Mais l'écrivain n'est pas vraiment à la recherche de cette facilité. Leiris préfère souffrir. Voilà pourquoi il finit par prendre ses distances par rapport à ce procédé d'enregistrement qui est d'abord pour lui un miroir ou un tremplin. En somme, Leiris hésite, face au phonographe, entre en « Si seulement je parvenais à écrire comme ça » et un « Ce que je fais, ce n'est pas ça, c'est autre chose ». Leiris est donc déjà un *oto-bio phonographe* sur le retour. Le triple rapport qui nous a retenu ici, et qui nous oblige à ranger dans la même case (dans la même *case study*) la littérature, la phonographie et une certaine conception de la chose autobiographique, est déjà en train de se défaire, de se dénouer, alors même qu'il apparaît pour la première fois de manière aussi évidente. Leiris est l'héritier de Kafka, de Joyce, de Cocteau, de Cendrars, de Rilke, de Thomas Mann, etc. Mais l'auteur de *Biffures* est aussi pour ainsi dire le dernier de sa génération, l'ultime pionnier de la phonographie littéraire.

On ne s'attardera pas ici à ce qui, chez Leiris, rappelle ce qu'on a déjà pu lire ailleurs (obsession régressive liée à la musique pho-

---

(12) Voir aussi ce passage où il est question des « boîtes à musique » : « Plus, peut-être, que les ordinaires instruments commandés par les doigts ou par le souffle humain, de tels moulins à son m'enchantent et m'émeuvent, en raison justement de cet automatisme qui leur confère quelque chose de fatal et donne l'illusion, quand ils se manifestent, qu'on se trouve en présence de fragments du monde extérieur qui, tout à coup, se mettraient à parler et useraient, pour ce faire, d'un langage mélodique » (*Biffures*, p. 297). »

nographique, attention accordée au bruit de fond et au rythme, rapport entre le phonographe, l'oreille et la coquille, entre sonorité et liquidité...). Je me contenterai d'attirer l'attention sur le réseau associatif qui a comme centre l'aiguille phonographique, ce « stylet » qui est aussi un stylo, dans lequel on reconnaît d'abord un concurrent de la plume, et qui se transforme par la suite en *aiguille de boussole*, objet emblématique d'une écriture errante et qui cherche à mieux s'orienter :

Ainsi, assez laborieusement, je suis parvenu à concilier les deux termes contradictoires que j'avais en premier lieu posés : errance (comme se meut en tous sens, lorsqu'elle a « perdu le nord », l'aiguille de la boussole), fixité (comme est immuable celui qui, de quoi qu'il parle, en revient toujours à lui). (p. 106)

L'aiguille est également liée aux « erreurs d'aiguillage » dont se plaint à plusieurs reprises l'écrivain et qui l'obligent à « bifurquer » sans cesse dans son travail. D'où la métaphore ferroviaire qui est la dernière image du livre et qui est elle-même une ultime bifurcation :

[...] je m'arrête, telle une locomotive qui trouve la voie fermée et stoppe en rase campagne, après avoir lâché une bordée de coups de sifflet. (p. 302)

Autre constat d'échec, certes, mais aussi figure d'une distance parcourue, d'un éloignement. Car Leiris a déjà abandonné, dans cette dernière partie du texte, ses ambitions phonographiques, comme il abandonne également ici son projet d'écriture. L'auteur se fait imaginativement « siffler » pour cause d'incompétence. *Exit* le phonographe. Arrive le train. Mais à peine s'est-elle mise en marche que la locomotive s'arrête. Et l'ouvrage s'interrompt sur ce constat d'inadéquation.

Marshall McLuhan note que c'est au lendemain de la guerre de 1939-45, c'est-à-dire plus ou moins au moment où Leiris abandonne son texte, que les ingénieurs américains mettent au point le magnétophone, l'instrument qui allait en partie remplacer le phonographe. Ce remplacement s'explique par des raisons de qualité d'écoute : « C'était la fin de la gravure acoustique et des bruits de surface qui en résultaient » (13). C'est dire que Leiris écrit à une époque où la notion de « haute fidélité » commence à

---

(13) *Pour comprendre les media*, p. 322.



s'imposer chez les mélomanes. Or on se demande si ce n'est pas justement un problème de fidélité, au sens stéréophonique du terme, qui fait que l'auteur de *Biffures* est aussi l'*oto-bio-phonographe* qui finit par renier l'*oto-bio-phonographie* et qui présente ce reniement, cette prise de distance, comme un échec littéraire. Un échec paradoxal, puisqu'il donne lieu à une *œuvre*, mais un échec tout de même. Il semblerait en effet que dès qu'elle est capable d'enregistrer sans restes, la machine enregistreuse cesse d'intéresser l'écrivain, qui préfère la technologie défectueuse. Il ne faut pas que ça marche trop bien. Il suffit que ça marche un peu. Juste assez.

## 5. Manières (savez-vous téléphoner ?)

---

« 'On vous sonne et vous venez ! ' remarquait le peintre Degas à propos du téléphone. [...] En grand bourgeois, Edgar Degas avait compris que *le signal* de la transmission à distance était un ordre, une forme de domestication, puisque les sonneries étaient couramment utilisées à l'époque, non seulement pour l'ouverture des portes, mais encore pour diriger de loin les déplacements et les travaux des serveurs dans de vastes demeures ».

PAUL VIRILIO, *L'Ecran du désert*

Longtemps la France a boudé le téléphone. La Troisième République considère d'un œil plutôt méfiant ce nouvel instrument de communication qui vient détrôner le télégraphe, contrôlé par l'Etat. La Compagnie des Téléphones, fondée en 1881, est une initiative privée. Les autorités républicaines ne semblent guère tentées par l'exploitation d'un domaine qui met en cause (parce qu'il introduit la réciprocité dans un univers où le monologisme était de règle) leur conception de la hiérarchie.

Pour que cette attitude change, il faut du temps, beaucoup de temps. D'après Jacques Attali et Yves Stourdzé, ce n'est qu'à partir de 1925, à une époque où les Etats-Unis disposent depuis de nombreuses années déjà d'un réseau de télécommunications

hautement performant, que le gouvernement français songe à mettre en place un service téléphonique digne de ce nom (1).

### ***Bienséances et télécommunications***

Les manuels de savoir-vivre reflètent cette évolution. Si la baronne de Staffe fait allusion, dès 1899, à l'invention de Graham Bell, c'est en fait pour la soustraire au champ des bienséances : « [...] une sévère et très astreignante étiquette est difficile à observer, lorsqu'on se parle, au moyen du téléphone, de Paris à Marseille » (2). Aline Raymond, en 1906, fait preuve d'un même scepticisme. Le téléphone existe, comment le nier ? Mais il est sans doute trop tôt encore pour en régler l'usage :

[...] on ne peut nier [...] que le style nègre du télégraphe et les conversations téléphoniques que tout le monde peut entendre ne soient insuffisantes dans beaucoup de cas ; ils ne sauraient remplacer ni les lettres de famille ou d'amitié, ni les lettres d'affaires, ni l'échange de mots, billets ou cartes nécessités par les relations mondaines.

La situation change lors du tournant observé par Attali et Stourdze. En 1928, Berthe Bernage consacre une page et demie à une pratique « de plus en plus courante » qui « fait partie du savoir-vivre mondain ». Une décennie plus tard, Lévis Mirepoix et Félix de Vogüé évoquent longuement le « monstre nouveau, qui a besoin, comme les monstres anciens, de victimes ». Depuis, le téléphone n'a cessé de susciter l'intérêt des spécialistes de l'étiquette. Mais pour en dire quoi ?

Dans l'« Avant-propos » écrit à l'occasion d'une réédition de leur ouvrage en 1969, Mirepoix et de Vogüé s'enquèrent si « Les usages ont [...] beaucoup changé depuis dix-neuf cent dix-huit à aujourd'hui ? » La réponse est négative : « A bien y réfléchir, il apparaît que ces propos ont gardé leur signification générale et n'ont demandé, après un examen attentif, que des retouches de détails ». De fait, le chapitre sur le téléphone est repris sans modi-

---

(1) « The Birth of the Telephone and Economic Crisis: The Slow Death of Monologue in French Society » dans Ithiel de Sola Pool (éd.), *The Social Impact of the Telephone*, p. 97 et suiv.

(2) On trouvera à la fin de ce chapitre une liste d'ouvrages consultés. Je remercie Alain Montandon de la documentation qu'il a bien voulu mettre à ma disposition.

fications aucunes. Trente-deux ans après la publication originale (le livre est de 1937), les règles demeurent valables.

L'attitude des auteurs de *La politesse, son rôle, ses usages* est sans doute symptomatique de la lenteur avec laquelle les choses évoluent dans le monde des bienséances. La politesse n'est-elle pas de partout et de toujours ? Les Français ont été lents à s'habituer au téléphone. Une fois l'habitude prise, un nouvel immobilisme s'installe. Aujourd'hui encore, à l'époque du répondeur automatique et de la télécopie, les auteurs de manuels s'en tiennent pour une très grande part à un discours qui date essentiellement de la première moitié de ce siècle.

### « Si Dante avait connu le téléphone »

Un petit exercice de lecture comparée nous en convaincra. En 1937, Lévis Mirepoix et Félix de Vogüé notent qu'« il serait grand temps qu'un code du téléphone prévînt les importunités ». Le téléphone existe, il faut donc en parler. Ne laissons pas cet instrument dans les mains des malotrus, des rustres. C'est aussi le conseil de Berthe Bernage : « On ne saurait, à l'heure actuelle, ignorer l'usage de cet appareil ». C'est ce qu'on dit encore aujourd'hui. Les auteurs de manuels de savoir-vivre ne cessent en effet de nous rappeler qu'il est *nécessaire* de parler du téléphone, que c'est là une sorte de devoir qui incombe aux spécialistes, bref qu'on n'y échappe pas. Comme si la pratique téléphonique n'allait toujours pas de soi, comme s'il fallait incessamment en souligner l'inquiétante étrangeté : « [...] le savoir-vivre doit être mis à l'heure du *xx<sup>e</sup>* siècle » ; « [...] le savoir-vivre s'étend largement aujourd'hui à ce moyen de communication privilégié » ; « le téléphone est un moyen de communication devenu indispensable à notre vie moderne », etc.

S'il convient de faire la part de la rhétorique, ces justifications sans cesse réitérées ne manquent pas de nous intriguer. Après tout, l'invention de Graham Bell date d'il y a plus d'un siècle ! Pourquoi est-elle douée d'une sorte de modernité permanente ? Pourquoi faut-il continuellement en rappeler la nouveauté ? J'aimerais montrer ici que les auteurs de manuels de savoir-vivre ne parviennent que difficilement à rendre compte du problème de la *distance* qui est au cœur du phénomène téléphonique et qu'en soulignant inlassablement l'actualité, par ailleurs douteuse, de cet appareil, ils risquent en fait de passer à côté de l'essentiel.

Il est vrai que tous les codificateurs, à commencer par Mirepoix et de Vogüé, attirent l'attention sur les difficultés que crée la

communication téléphonique. Le téléphone est un Dieu à deux visages, un Janus capable à la fois du meilleur et du pire : « Dante, s'il avait connu le téléphone, ne lui aurait-il pas réservé dans son Enfer un chant tout entier ? Peut-être aussi lui en eût-il consacré un dans son Paradis ? » Ce discours est aujourd'hui devenu un lieu commun. « Miracle ou catastrophe », « admirable féerie ou abominable intrusion », quelle est la nature profonde de la machine à parler à distance ? Depuis bientôt soixante-dix ans déjà, les auteurs de manuels de savoir-vivre répondent à cette question par les mêmes remarques stéréotypées, ce qui est aussi, me semble-t-il, une manière de ne pas répondre : « La sonnerie du téléphone, qui interrompt nos activités et viole notre intimité, peut être aussi la source de grandes joies » ; « ce merveilleux moyen de communication peut tout aussi bien devenir, par votre faute ou celle des autres, une calamité » ; « Le téléphone a ses commodités mais il a ses limites », etc., etc.

Que l'on n'innove guère dans le pays du savoir-vivre, qu'on y laisse bien des questions en suspens, alors que le genre se caractérise en principe par son caractère pédagogique et sécurisant, c'est ce qui ressort également d'un autre phénomène que j'aimerais rapidement évoquer ici. C'est que tous les auteurs que j'ai pu consulter sont d'accord pour affirmer que la communication téléphonique, quels que soient par ailleurs les problèmes qu'elle crée, ne diffère pas, au fond, de l'interaction en *face à face*. Le téléphone n'empêche pas les plaisirs de la conversation. C'en est « le parent pauvre, et quelquefois choyé ». Les manuels contemporains partagent unanimement ce point de vue. Il semblerait que le discours de l'étiquette ait essentiellement pour but de dédramatiser le phénomène téléphonique en l'associant à des pratiques interactives plus faciles ou moins intimidantes : « [...] le téléphone sert, *mais oui*, au bavardage, à la discussion, aux confidences, aux aveux, aux scènes d'amour, aux ruptures... » ; « Se 'parler à distance' doit servir à fixer des rendez-vous, à se communiquer des nouvelles, à entendre le son d'une voix que l'on aime », « [...] si c'est le seul moyen de ne pas perdre contact avec cet ami, que ses occupations comme les vôtres empêchent de rencontrer, n'hésitez pas à vous mettre d'accord sur une heure (même tardive) d'appel et discutez longuement, pas aussi agréablement certes, mais presque, que face à face, dans de bons fauteuils en fumant une cigarette... »

Le coup de téléphone n'efface pas la distance, certes. Mais on peut faire comme si. Et sans doute est-ce la volonté de l'auteur du manuel de savoir-vivre de nous apprendre à *faire comme si*.

Paradoxe téléphonique : savoir téléphoner, c'est en dernière instance faire oublier que le téléphone existe.

### *Les neiges d'antan*

Je reviendrai à ce paradoxe dans un instant. Notons d'abord que si les manuels de savoir-vivre se répètent, cela ne doit pas à vrai dire trop nous étonner. Les spécialistes de la politesse ont bien compris la leçon de Montaigne : ils ne font que s'entregloser. Le recours à l'intertextualité, parfois avoué, le plus souvent occulté, est légion dans ce type d'ouvrages. S'il faut tenir compte de la contrainte générique, le traité de savoir-vivre n'ayant d'existence que sérielle, il y a également un facteur idéologique qui joue. Le visage du traité de savoir-vivre est tourné vers le passé. Le fin connaisseur de l'étiquette se propose de recueillir les vestiges d'un ordre ancien en les réactualisant. Le traité est une entreprise de restauration. Est-ce un hasard si l'on compte tant de « ducs » et de « baronnes » parmi les auteurs ?

Ceux-ci ont en effet beau souligner la nécessité de remettre sans cesse au goût du jour le savoir qu'ils détiennent (« Le savoir-vivre de grand-papa est mort ! Vive le savoir-vivre moderne » ; « [...] l'antique code du savoir vivre n'a pas seulement besoin d'être rafraîchi et remis au point, mais d'être récrit »), cette attitude ne doit pas nous tromper. S'il est possible, voire souhaitable de récrire les règles anciennes, c'est qu'il existe un invariant, une sorte de code originaire, qui permet de générer sans cesse des variantes nouvelles. Et récrire un code ancien, cela veut dire, dans le contexte donné, ajouter à sa force. Parler au téléphone relève, dans cet ordre d'idées, d'une gageure ou, si l'on veut, d'une prouesse. Voilà un instrument qui incarne la modernité (les auteurs de manuel ne cessent de nous le rappeler) et dont on peut pourtant se servir en respectant toutes les valeurs anciennes (qui sont les seules vraies valeurs). Le passé est plus fort que le présent. Dûment réactualisé, le code des bienséances triomphe de tout.

Le recours au lieu commun est alors le prix qu'il faut payer pour que cette incorporation soit possible. Codifier, c'est ici répéter, redire ce qui a été dit par l'autre, l'ancêtre. Mais on verra aussi, dans ce « vomissement des stéréotypes » (formule que j'emprunte à Roland Barthes), une pratique de refoulement, une tentative pour occulter ce qui, dans la conversation téléphonique, échappe à la stratégie de réglementation. Nous venons de voir que l'utilisation *polie* du téléphone suppose que l'on parvienne à

faire oublier que le téléphone existe. Ce paradoxe est révélateur. Les auteurs de manuels, qui ont massivement recours au lieu commun, ne sont-ils pas eux-mêmes en train d'*oublier le téléphone*, en laissant dans l'ombre ce que le maniement de cet appareil a de spécifique ?

### *Faire face*

Reprenons ici une idée d'Erving Goffman que Brown et Levinson ont développée dans leur fameux ouvrage sur la politesse (3), à savoir qu'un comportement « poli » est essentiellement une stratégie visant à « ménager les faces » du locuteur et de l'interlocuteur. Est « poli » celui qui conclut avec autrui des « accords de non-empiètement », qui évite à l'autre de perdre la ou les face(s), c'est-à-dire « les images valorisantes que l'on tente, dans l'interaction, de construire de soi-même et d'imposer aux autres » (4). Stratégie faussement altruiste car si l'on essaie à tout prix de protéger l'autre, c'est bien évidemment pour mieux se protéger soi-même.

Comment éviter, en téléphonant, les « actes menaçant la face d'autrui » (*FTA: Face Threatening Acts*) ? La question est à vrai dire rarement posée. S'ils sont nombreux à travailler sur des transcriptions de conversations téléphoniques, les linguistes et les sociologues s'intéressant au langage parlé font volontiers l'économie du facteur *télé*- (5). La distance compte peu pour eux. Je laisse de côté la question de savoir si une telle attitude ne relève pas, à sa manière, d'une stratégie de refoulement, à l'instar de ce que donnent à lire les manuels de savoir-vivre. Je veux surtout mettre en évidence ici que la définition des *faces* se complique au téléphone du fait que l'on ne se trouve pas *en face* de l'autre. L'interlocuteur n'est ni vraiment présent, ni vraiment absent. Une conversation téléphonique *réussie* exige que l'on parvienne

(3) *Politesse: Some Universals in Language Use*, Cambridge University Press, 1987.

(4) Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Théorie des faces et analyse conversationnelle » dans *Le parler frais d'Erving Goffman*, p. 156.

(5) Emanuel A. Schegloff: « Telephone conversation [...] shows few systematic differences from conversation in other settings and media » (« Identification and Recognition in Interactional Openings » dans *The Social Impact of the Telephone*, p. 415); Don Zimmerman: il n'y a qu'un seul type de proximité, « qu'elle résulte du face-à-face ou, comme pour les appels téléphoniques, de la médiation électronique » (« Prendre Position » dans *Le parler frais d'Erving Goffman*, p. 218); C. Kerbrat-Orecchioni: « Le cas des conversations téléphoniques ne constitue pas [...] une véritable exception à la règle du 'même lieu', car les deux espaces d'émission/réception sont en quelque sorte perçus comme contigus par la magie du fil téléphonique » (*Les interactions verbales*, t. I, p. 215).

d'abord à *construire* la présence de l'autre avant de pouvoir la « ménager » (6). D'où l'importance des rites d'identification et de reconnaissance au téléphone. D'où également le rôle capital qui est accordé à la voix.

Sommes-nous bien certains que le « principe de ménagement des faces » s'applique en régime télécommunicationnel ? Les *face concerns*, remarquent Brown et Levinson, *tombent* si la communication est menacée et que les interactants soient obligés de s'exprimer avec « un maximum d'efficacité » (7). C'est le cas par exemple dans *La voix humaine* (1930) de Jean Cocteau, pièce de théâtre qui est aussi un véritable anti-manuel de savoir-vivre où les principes formulés par Berthe Bernage dans son ouvrage de 1928 sont systématiquement violés.

Il est vrai que nous ne vivons plus aujourd'hui à l'époque de Cocteau. Téléphoner est devenu plus facile. Mais la difficulté demeure. Comment mettre en place, en téléphonant, ce que les goffmaniens appellent l'« identité discursive » ? Comment peut-on penser en termes de *faces* ce qui est fondamentalement un phénomène d'*effacement* ? Admettons que l'on puisse utiliser la notion de face là-même où le face à face est par définition exclu. Encore faut-il tenir compte, dans cette hypothèse, de la part de violence que contient l'appel téléphonique, ce coup de fil qui est souvent un vrai coup de force, quelles que soient par ailleurs les intentions de l'appelant.

Violence téléphonique qu'attestent à la fois, en des termes étonnamment similaires, les traités de savoir-vivre et les ouvrages des spécialistes de la communication. D'après les manuels, l'appel téléphonique, « visite passe-muraille », est souvent ressenti comme une « violation de la propriété privée », comme une « immixtion dans la vie privée ». Catherine Kerbrat-Orecchioni vient confirmer ce point de vue en comparant l'appel téléphonique à une « violation territoriale » et en le qualifiant d'« agression sonore » (8). « Le téléphone, contrairement à l'écriture et à l'im-

---

(6) Il est douteux que la venue du « visiophone » change quoi que ce soit à cette situation : pour l'instant, la qualité de l'image laisse à désirer ; il semble par ailleurs que l'utilisateur a tendance à se servir peu ou mal de ce genre d'appareils. Témoin un des « cobayes » de France Télécom à qui avait été distribué un visiophone à titre expérimental et qui déclare dans *Libération* : « Nous n'allions pas déranger les grand-mères toutes les fois qu'un nouveau copain voulait jouer avec le visiophone ! Alors on se contente souvent de l'allumer, de se mettre devant pour avoir sa propre image à l'écran. Au début, on faisait des concours de grimaces » (« On se téléphone et on se fait des grimaces », 8-9 janvier 1994).

(7) *Politeness*, p. 97.

(8) Art. cité, p. 158.



primé, impose une participation totale», conclut Mac Luhan (9). Et Paul Virilio ne dit pas autre chose dans le passage que j'ai mis en exergue à ce chapitre: le téléphone est un appareil de domestication.

Il est par ailleurs amusant de constater que la même anecdote (Degas s'indignant du fonctionnement du téléphone) réapparaît dans un manuel, où le mot de Degas est attribué à « un poète de la fin du siècle dernier » (10). Quelle est donc l'origine de cette anecdote ? Qui a raison ? Paul Virilio ou le traité de savoir-vivre ? Cela a sans doute très peu d'importance dans les circonstances données. L'essentiel, c'est que le besoin presque compulsif de décrocher que nous ressentons quand nous entendons un téléphone sonner évoque, dans le contexte idéologiquement marqué des manuels de savoir-vivre, des souvenirs précis. Des souvenirs d'un autre monde. Car si le phénomène de la politesse est essentiellement lié à des intérêts de classe (seuls ceux qui appartiennent à la bonne société connaissent à fond les règles et sont à même de les transmettre aux générations ultérieures), le téléphone est en revanche une institution profondément démocratique. Trop démocratique à vrai dire car les abonnés n'existent que grâce au réseau qui leur permet de se manifester et chacun est à la merci de chacun. C'est en ce sens que Paul Virilio peut assimiler l'acte téléphonique à une servitude. Il n'y a plus de classes sociales supérieures à l'époque de la télécommunication généralisée. Dans le contexte mondain qui nous intéresse ici, l'appel téléphonique est donc aussi un scandale axiologique.

Revenons un instant à Goffman. D'après le sociologue américain, font partie du *face work*, du travail de « figuration » entrepris pour que nos actions ne fassent perdre la face à personne, y compris à nous-mêmes, les « annonces préliminaires » dans le genre: « Puis-je vous poser une question personnelle ? », « Pourriez-vous me prêter quelque chose ? », etc. Précautions polies en ce qu'elles instaurent une gradation, une sorte de palier discursif. Il faut d'abord s'approcher de l'autre, puis s'adresser à lui, formuler une requête, une question, un ordre, etc. Au téléphone, ce genre de gradations est beaucoup moins évident. L'appelant a beau multiplier les « pre-séquences », il est douteux qu'elles puissent jamais suffire à l'excuser. C'est qu'il n'y a pas de préliminaires au téléphone. La pénétration est immédiate. Qu'on songe à une formule comme « Je ne vous dérange pas ? » qui

---

(9) *Pour comprendre les media*, p. 307.

(10) Sylvia Weil, *Trésors de la politesse*, p. 97.

prend en régime télécommunicationnel des résonances bizarrement contradictoires : je vous dérange pour vous demander si je vous dérange...

Geoffrey Leech, qui est un des rares linguistes, à ma connaissance, à prendre en compte le rôle que jouent l'intervalle et l'espace dans l'interaction discursive, affirme qu'il faut d'autant plus d'« audace » pour entrer en conversation avec un partenaire que celui-ci est « distant » par rapport à un certain nombre d'« échelles » verticales et horizontales (11). Or, au téléphone, la distance (spatiale, temporelle, psychologique...) est *constitutive*, c'est elle qui motive à proprement parler notre appel. La conversation téléphonique est donc une entreprise pleine de risques où l'arrogance de l'appelant risque à chaque instant de heurter la superbe de l'appelé. Les auteurs de *La Politesse, son rôle, ses usages* le savent aussi bien que les linguistes : « [...] en téléphonant à un domicile privé, vous tirez à bout portant ».

### *Le revers de l'étiquette*

Italo Calvino, auteur à qui il faut sans cesse revenir dans le contexte qui est le nôtre, nous aide à mieux comprendre ce risque quand il décrit, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979), « ce que j'éprouve quand j'entends un téléphone sonner » :

[...] la sensation qu'on est dans un espace que ma présence occupe entièrement, qu'il n'y a autour de moi que des objets inertes, téléphone compris, que cet espace, à ce qu'il me semble, ne peut pas contenir autre chose que moi, isolé que je suis dans mon temps intérieur ; et puis qu'il y ait interruption dans la continuité du temps, l'espace n'est plus celui du début parce qu'il est occupé par la sonnerie, et ma présence n'est plus celle d'avant, parce qu'elle se trouve soumise à la volonté de cet objet, là, qui appelle. (12)

Voilà pourquoi il est si difficile de traduire en termes de *FTA* ce qui se produit sur le plan intersubjectif quand quelqu'un nous appelle ou quand nous appelons quelqu'un. S'il est vrai, comme le suggèrent le duc de Mirepoix et le comte de Vogüé, que la politesse consiste essentiellement à respecter ce « précepte fondamental : ménagez-vous les uns les autres », la question se pose de savoir si ce principe *peut* être respecté au téléphone. « Que dési-

(11) *Principles of Pragmatics*, p. 140.

(12) Trad. F. Wahl et D. Sallenave, coll. « Points », p. 144.

gne 'ici' au téléphone ? » (Jean-François Lyotard). Et Louis Marin de répondre : « Télé signifie cet écart entre on et je, cette tension de on vers je, qui n'est qu'apparemment distance dans l'espace et petite différence dans le temps mais plus essentiellement désir de sortie de l'absence vers une présence, du silence vers une voix, désir de manifestation, de position de sujet » (13).

Il est vrai que l'on ne s'attend guère à ce genre de commentaire quand on ouvre un traité de savoir-vivre. C'est justement pourquoi nous avons besoin de cette ouverture vers le roman. Calvino met à jour dans le passage que l'on vient de citer ce que j'ai envie d'appeler le *revers de l'étiquette*, l'indicible que les manuels de savoir-vivre ne cessent de contourner, de peur de voir s'effondrer les postulats axiologiques qui les sous-tendent. Si Calvino a raison, il n'est plus du tout évident que l'on puisse soumettre la pratique téléphonique à un type de codification quelconque. Le romancier semble plutôt d'avis que le téléphone est *d'avant l'étiquette*, c'est-à-dire que l'appareil est le lieu d'une sorte de disponibilité à l'autre, à partir de laquelle un code peut mais ne *doit* pas nécessairement s'établir.

Prêtons mieux l'oreille à la sonnerie téléphonique. Savons-nous quelle en est l'origine ? Michelle Perrot note que c'est sous le Directoire que les sonnettes commencent à se répandre dans les ménages français. Signe d'une sensibilité nouvelle, d'une exigence d'intimité renforcée. Dans cette société qui a rompu avec l'ancien régime, l'espace est progressivement compartimenté. Les domestiques vivent de moins en moins avec leurs maîtres. On les appelle, ils ne sont plus constamment présents (14).

À la même époque, celle qui voit s'élever le « mur de la vie privée », se multiplient les traités de savoir-vivre. Le genre a déjà, à ce moment, une histoire respectable. Nous venons d'ailleurs de voir que les auteurs de manuels sont conscients de s'inscrire dans une longue tradition. Mais le traité acquiert aussi en ces années une fonction nouvelle. Les hommes viennent d'inventer un nouveau mode de vie, un nouveau type de bonheur. Ils ont conçu « le nid familial ». Et le traité de savoir-vivre sert à « jalonner le temps et les rôles qui doivent être assumés par les membres de la famille » (15). Le manuel de politesse est sur le point de devenir la bible de la ménagère ou de la maîtresse de maison. Il l'est encore très souvent aujourd'hui.

(13) « 'Allô ! J'écoute...' », *Lectures traversières*, p. 268.

(14) « Figures et rôles » dans Ph. Ariès et G. Duby, *Histoire de la vie privée*, t. 4, p. 184.

(15) *Ibid.*, p. 200.

En 1876, Bell fabrique le premier téléphone, un instrument qui, en ces années d'apprentissage, est souvent perçu comme une autre espèce de sonnette. On retrouve ici le commentaire de Paul Virilio. Au tournant du siècle, le téléphone sert surtout, mais non pas exclusivement, à des conversations intérieures, dans un même immeuble (16). L'appareil s'inscrit donc tout naturellement dans le phénomène de compartimentage de l'espace qui s'est inauguré cent ans plus tôt. Appeler son serviteur au téléphone, c'est mieux s'en protéger, car on peut désormais lui donner des ordres à distance.

Si l'on réunit ces trois éléments (sonnette, manuel de savoir-vivre, téléphone), on se rend compte que l'invention de Graham Bell vient accomplir, dans la sphère de la vie privée, une révolution en deux temps. Révolution ambivalente, *bifrons*, comme tout ce qui a trait au téléphone. Si la multiplication des appareils vient d'abord accroître et renforcer l'espace de l'intimité (on met à profit la distance, on s'isole), le résultat final est exactement l'inverse. Le téléphone sonne le glas de la vie privée. Il vient de nouveau abattre le mur que l'humanité avait mis deux cents ans à construire.

Nous avons vu que les hommes politiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle n'aiment pas trop se servir du téléphone. C'est qu'ils ont parfaitement compris que l'invention de Graham Bell est beaucoup plus qu'une sonnette domestique et qu'il s'agit en fait d'un véritable danger social. Si le maître peut appeler le serviteur, comment éviter que le serviteur appelle à son tour le maître ? Aujourd'hui, on a moins peur. « Désormais », écrit un auteur de manuel de savoir-vivre, « nul n'a le droit [...] de sonner à la porte de quelqu'un [...] sans avoir averti par téléphone ». On se demande cependant si on est vraiment si bien protégé que cela et si l'écran téléphonique n'est pas avant tout un écran de fumée qui nous empêche de bien percevoir une forme de promiscuité qui est malheureusement bien réelle. Car il ne faut pas oublier qu'en s'abonnant au téléphone, on installe l'autre chez soi : le contact est établi avant même qu'on ne décroche. A la limite, il n'est même pas besoin qu'on appelle. L'autre habite chez nous dans une boîte de bakélite.

Nous aurons l'occasion de revenir à ce problème (il s'agit en fait de la question de savoir si la télépathie existe) plus loin dans ce livre lorsque nous nous embarquerons sur *Le Navire Night* de

---

(16) Voir aussi l'article de Colin Cherry, « The Telephone System : Creator of Mobility and Social Change » dans *The Social Impact of the Telephone*, p. 112 et suiv.

Marguerite Duras. Pour l'instant, il suffira de simplement relancer la question. S'il est vrai qu'à l'époque télématique l'homme habite dans une maison de verre, et s'il est vrai que le traité de savoir-vivre cherche essentiellement à expliquer à ses lecteurs comment ils devront séparer le public du privé (*se ménager les uns les autres*, n'est-ce pas, avant tout, laisser intactes les cloisons qui nous séparent ?), l'univers des télécommunications et l'univers de la politesse ont très peu à voir l'un avec l'autre. Comment assujétir à un règlement ce qui met en cause la possibilité de toute réglementation ? Parler du téléphone dans un traité de savoir-vivre, n'est-ce pas nécessairement s'engager dans une impasse ?

### « Une très jolie idée »

S'ils sont de plus en plus nombreux, aujourd'hui, les manuels qui mentionnent également le répondeur automatique, la dernière en date des machines à parler, il est permis de penser que les spécialistes de l'étiquette ont ici encore fort peu à nous apprendre. Car il en va du répondeur comme du téléphone. Les auteurs ont beau nous expliquer qu'une réponse préenregistrée « dérange » et « intimide », qu'elle « crée souvent un blocage », les manuels ne nous aident pas vraiment à surmonter ce blocage. Puisque le répondeur existe, nous dit-on, « autant s'y habituer, l'appriivoiser, et savoir s'en servir ». Mais comment « appriivoiser » une machine, si ce n'est en mettant en place une série de lieux communs, une *doxa* qui rassure plus qu'elle n'explique ?

Il n'est guère question dans les textes que j'ai consultés de ce qui est à mes yeux l'effet le plus redoutable du récent gadget téléphonique. Je veux parler de la possibilité de « filtrage des appels ». Ceux qui possèdent un répondeur savent en effet que l'on peut fort bien écouter un message *pendant son enregistrement*, en donnant ainsi à l'appelant l'impression que l'appelé n'est pas chez lui, alors qu'il est bel et bien là, à l'affût. C'est dire que le répondeur nous protège contre un téléphone que beaucoup trouvent trop agressif, trop envahisseur. Le répondeur est une planche de salut. C'est l'unique moyen qui nous reste si nous voulons nous « ménager » un peu d'intimité dans notre monde si peu intime.

Mais le coût de l'opération est exorbitant. Il y va de notre identité, de nos *faces* positive et négative, pour reprendre le vocabulaire des interactionnistes. Kafka, analyste aussi lucide que précoce du fonctionnement des télécommunications, nous permet

de mieux cerner ce problème. Cela se passe en 1913. L'employé de la *Arbeiter-Unfall-Versicherung-Anstalt* vient de se fiancer avec Felice Bauer, sténotypiste chez Carl Lindström, fabricant, à Berlin, de « parlographes » et de gramophones. Dans les lettres qu'il écrit à sa fiancée, Kafka, qui est visiblement fasciné par les machines berlinoises, consacre plusieurs paragraphes au problème qui nous intéresse ici. Je ne retiens qu'une seule phrase, quitte à revenir à Kafka plus loin dans ce travail :

C'est du reste une très jolie idée que d'imaginer un dictaphone qui irait au téléphone à Berlin, un phonographe qui en ferait autant à Prague, et les deux ayant ensemble un petit entretien. (Lettre écrite dans la nuit du 22 au 23 janvier 1913).

Cette phrase ne prend tout son sens qu'aujourd'hui. Il suffit en effet de mettre « répondeur » à la place de « dictaphone » pour qu'apparaisse l'ultime défi que les fabricants de machines à parler viennent de lancer aux auteurs de traités de savoir-vivre. Quand le téléphone parle au répondeur, fût-ce (comme le veut Kafka) par phonographe interposé, il n'y a plus aucune *face* à ménager. Il n'y a plus de sujet du tout. Le langage de l'étiquette a-t-il encore, à ce moment, une raison d'être ? Le traité de savoir-vivre est-il condamné à disparaître ? On prétend que ce genre de publications connaîtrait aujourd'hui un *revival*. Mais il s'agit sans doute d'un succès passager. A supposer que la télématique continue à gagner en importance (je ne vois guère ce qui pourrait invalider une telle supposition), il y a, me semble-t-il, de fortes chances pour que nous vivions bientôt dans un monde sans manières, sans façons...

### Manuels consultés

Baronne de Staffe, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Ernest Flammarion, 1899.

Aline Raymond, *Savoir-vivre. Les usages du monde*, Librairie de Paris, 1906.

Berthe Bernage, *Le savoir-vivre et les usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Gautier-Languereau, 1928.

Lévis Mirepoix (duc de) et Félix de Vogüé (comte de), *La politesse, son rôle, ses usages*, Paris, Hachette, 1937.

- Floriane Prévôt, *Dictionnaire du savoir-vivre moderne*, Paris, Castermann, 1970.
- Françoise Le Folcalvez, *Savoir vivre aujourd'hui*, Paris, Nathan, 1976.
- Jacqueline Huméry, *Le livre d'or du savoir-vivre*, Paris, Garnier, 1981.
- Sylvia Weil, *Trésors de la politesse française*, Paris, s.l., 1983.
- Marie Gosset, *Le Savoir-vivre moderne*, Paris, s.l., 1984.
- Collectif, *Savoir vivre, savoir plaire*, Sélection du Reader's Digest, Paris, 1985.
- Marie-Aline Jenneau et José-Manuel Barbéro, *Le savoir-vivre et le savoir-faire*, Paris, Le livre de poche, 1986.
- Colette Maillard, *Dictionnaire du Savoir Vivre*, Paris, Solar, 1988.

## 6. Apologie

---

JAKOBSON

«[...] pour traiter Jakobson comme une œuvre, il faut accepter d'en parler d'une manière qui peut-être ne vaudra pas pour tous, qui peut-être ne serait pas acceptée par Jakobson lui-même — d'une manière, en bref, qui engage la subjectivité ».

JEAN-CLAUDE MILNER, *Ordres et raisons de langue*

Qui a peur de Roman Jakobson ? L'auteur du fameux « schéma de la communication » n'est plus très bien coté à la bourse des valeurs intellectuelles. Beaucoup lui préfèrent Mikhaïl Bakhtine, l'homme du dialogue et du plurilinguisme. « Le schéma jakobsonien de la communication est-il devenu un obstacle épistémologique ? » se demande Francis Jacques (1). Mais la question est peut-être un peu rapide. N'oublions pas que si Bakhtine déborde le formalisme, il en a également assimilé les enseignements. Lui et Jakobson sont pour ainsi dire de la même famille, ils partagent les mêmes références. S'il est parfaitement légitime d'opposer l'un à l'autre l'homme du « schéma » et le partisan du dialogue, il faut également prendre en compte leurs racines communes, faute de quoi on ferait de la caricature au lieu de la théorie. Or

---

(1) Voir sa contribution au volume *Langages, connaissance et pratique : Actes du colloque franco-britannique* (Lille, mai 1981). Francis Jacques se dit néanmoins convaincu que l'attitude « anti-formaliste » de Bakhtine est une « réaction abstraite », elle-même excessive, qu'on renverra dos à dos avec l'attitude théorique combattue » (*L'Espace logique de l'interlocution*, p. 202).



cette difficulté a tout à voir — j'essaierai de le montrer — avec le problème de la *voix*.

### *Pleine communication*

La question se pose tout d'abord de savoir si la pragmatique contemporaine, dès lors qu'elle se réclame de la référence bakhtinienne, n'est pas elle-même en train de produire un autre « schéma » sacro-saint, un nouveau « modèle » de la communication (au sens péjoratif du terme : carcan, représentation simplifiée) qui risque à son tour de se figer en *doxa*. Les grandes lignes de ce « nouveau schéma » sont connues. La communication est participation, mise en commun du sens. On ne parle pas à l'autre. On parle avec lui. Conception interactive de la praxis communicative qui est parfois entachée d'une sorte d'angélisme. Car les interactionnistes ont parfois tendance à privilégier les situations de consensus et de coopération. Ils aiment la paix. A *agôn*, ils préfèrent *iréné*(2). Une attitude qui n'est guère attaquable en soi (il s'agit somme toute d'un choix idéologique) mais qui s'accompagne parfois d'une opération de réduction qui consiste à n'envisager la communication que sous son aspect dialogal. Ce qui est beaucoup moins évident à mes yeux.

Nous retrouvons ici la peur de la distance dont il a été question plus haut. Beaucoup de chercheurs se limitent volontiers à l'étude de l'interaction en *face à face*. S'ils prennent en compte d'autres formes d'interactivité, ce n'est le plus souvent que pour les considérer comme autant de variantes d'un modèle unique qui serait le dialogue irénique. Le principe dialogique devient ainsi une fiction de proximité et de contiguïté, le dialogue la négation de la distance. Je ne peux que difficilement souscrire à cette position. J'aurai plutôt tendance à penser le contraire. La pleine communication est un mythe. Qu'on se rappelle la contradiction que Roland Barthes avait relevée jadis dans le discours de l'amoureux solitaire, qui dit à l'autre sa solitude : « L'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire » (3). L'exemple n'a rien d'exceptionnel à mon sens. Il est paradigmatique. D'une certaine façon, nous sommes tous *en manque* lorsque nous parlons, lorsque nous nous exprimons (voir aussi tout un

(2) Voir H. Parret, *Les fondements de la pragmatique*, p. 127 et M.-L. Pratt, « Ideology and Speech-Act Theory », *Poetics Today*, 7, 1986, p. 59 et suiv.

(3) Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 21.

courant « négativiste » de la philosophie du langage). Or le « schéma » de Jakobson a l'avantage de pouvoir *visualiser* cette négativité.

### *Un lieu d'évasion*

L'auteur de la *Poétique de Dostoïevski* n'est bien évidemment pas responsable de l'accueil que l'on a fait à sa pensée. Une pensée complexe et qui ne nous est toujours pas parfaitement accessible. On sait que le nom de Bakhtine ne désigne pas un corpus homogène et qu'il existe plusieurs Bakhtine, comme il existe aussi plusieurs lectures de son œuvre. Par ailleurs, l'inventeur de la polyphonie au sens littéraire ne peut que difficilement être accusé d'irénisme. La littérature n'est-elle pas fondamentalement à ses yeux une guerre discursive, une bataille de la phrase ? N'empêche que le phénomène de réduction auquel je viens de faire allusion, et qui est le propre de beaucoup de théories actuelles de l'interlocution, me semble déjà à l'œuvre dans le corpus bakhtinien. Nous avons donc toutes les raisons de prendre garde.

Quel est par exemple le sens de cette observation que Bakhtine a faite à la fin de sa vie dans « Remarques sur l'épistémologie des sciences humaines » (1974) : « Pour ma part, en toute chose, j'entends les *voix* et leur rapport dialogique » (4) ? Ne faut-il pas comprendre que le *texte parle* et que l'oralité et la bonne entente sont la norme de l'activité interlocutive ? « L'œuvre est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal », affirme encore Bakhtine, « semblable à la réplique du dialogue, elle se rattache aux autres œuvres » (p. 218). C'est dire que le modèle de la communication littéraire est le dialogue référentiel. La même croyance est exprimée dans « Les genres du discours » (1952-53) où l'acte de lecture est assimilé au fonctionnement du « dialogue réel ». Il serait facile de multiplier les exemples. Je préfère passer tout de suite à ce qui me semble être l'essentiel, en rappelant un fragment qu'on peut lire dans un texte signé Voloshinov : « La structure de l'énoncé » (1930), fragment que j'aimerais regarder d'un peu plus près ici. Pour montrer qu'un « discours monologique pur » est une impossibilité logique, Voloshinov a recours à l'exemple suivant :

[...] il est amusant d'observer l'embarras complet de conférenciers

---

(4) *Esthétique de la création verbale*, p. 393.

ou d'acteurs expérimentés qui se produisent pour la première fois devant un public totalement invisible, impossible à sentir, comme c'est le cas lors d'émissions à la radio. (5)

Ce n'est pas un hasard si le passage cité apparaît en note. Sans doute Voloshinov évoque-t-il un phénomène qui est marginal à ses yeux et qui mérite à peine qu'on le mentionne. L'auteur s'amuse (« il est amusant d'observer »). Le discours radiophonique est une exception à la règle dialogique. Mais est-ce vraiment le cas ? Ce qui gêne, le texte le dit clairement, c'est que l'acteur qui parle à la radio doit affronter un public invisible. L'autre est là. Je le sais. Mais j'ignore où. Et je perds mes moyens. Est-ce à dire que le dialogisme postule en fait deux formes d'altérité : la *bonne*, qui coïncide avec la présence de l'autre, qui se trouve dans le même lieu que moi ; et la *mauvaise*, qui apparaît quand l'autre n'est pas là, ou quand il est difficilement localisable ? Présence incertaine que désigne aussi le « tu me manques » de l'amoureux qui serait, en ce sens, un énoncé typiquement radiophonique ?

Comment m'adresser à un auditeur que je ne « sens » pas et dont je ne suis même pas sûr qu'il existe ? Bakhtine reviendra à ce problème trente ans plus tard dans un fragment intitulé « Le problème du texte » où il est question de l'« in-audition » et du « manque absolu d'écoute » qui sont parfois le sort d'une œuvre : « Pour le mot (et, par conséquent, pour l'homme), rien n'est plus terrible que l'irresponsivité (la non-réponse) » (6). Passage que Todorov a repris dans *Le principe dialogique* en l'accompagnant du commentaire suivant : « On peut se demander dans quelle mesure toute la théorie du dialogue n'est pas née du désir de comprendre cet état insupportable, l'absence de réponse » (7). Bakhtine pense-t-il à lui-même quand il évoque le phénomène de « l'incompréhension » ? L'origine de la théorie dialogique est-elle biographique ? La remarque de Todorov devrait en tout cas inciter à la réflexion tous ceux qui font aujourd'hui de Bakhtine leur maître à penser. Si l'auteur du *Principe dialogique* a raison, il faut conclure que la pensée du dialogue, qui est en passe de devenir aujourd'hui un lieu commun de la linguistique interactive, n'était peut-être rien d'autre, à l'origine, que le fantasme d'un homme qui vivait seul, qu'on écoutait peu et qui était obligé

(5) Cité dans Tzvetan Todorov, *Le principe dialogique*, p. 293.

(6) *Esthétique de la création verbale*, p. 337. Voir aussi la traduction de Todorov dans *Le principe dialogique*, p. 171.

(7) *Op. cit.*, p. 172.

d'enfermer sa pensée dans ses dossiers. C'est en ce sens que le bakhtinisme peut être appelé un idéalisme : la théorie est aussi pour le théoricien un lieu d'évasion.

### *Un pari pascalien*

Ce que la théorie bakhtinienne refuse, ou ce qu'elle essaie de refouler, cela revient probablement au même, c'est donc essentiellement l'idée d'une communication à distance, d'une *télécommunication*. D'après Bakhtine, dont nous savons d'ailleurs qu'il détestait écrire des lettres et qu'il refusait de répondre au téléphone (8), la bonne parole est une parole présente.

Le dialogisme ne se conçoit que dans le contexte du *face à face dialogal*. Voilà pourquoi je trouve quelque peu injustes certains reproches que l'on adresse aujourd'hui à la pensée de Roman Jakobson. L'auteur des *Essais de linguistique générale*, qui reprend son fameux schéma des ingénieurs de la télécommunication (Shannon et Weaver), ne s'applique-t-il pas à penser la communication à partir de la distance ?

Revenons au texte de Voloshinov. L'exemple donné par l'auteur de « La structure de l'énoncé », l'homme qui parle à la radio, n'est exceptionnel que si l'on pense l'altérité en termes de présence, comme le font, semble-t-il, tous les membres du cercle de Bakhtine. Tout change quand on décrit la même situation en termes jakobsoniens. Car le modèle proposé dans « Linguistique et poétique » ne suppose pas nécessairement la co-présence du locuteur et de l'interlocuteur. Il prévoit « un espace vital avec intervalles » (Daniel Oster) entre le destinataire et le destinataire, une zone floue que le porteur du message est obligé de traverser, s'il veut mener l'acte de communication à bonne fin. En somme, Jakobson nous propose un modèle où l'on voit le destinataire en train de calculer ses chances avant de se jeter dans la mêlée. Télécommuniquer (je ne doute pas que, du point de vue jakobsonien, la communication est essentiellement une télécommunication), c'est faire un pari sur la « responsivité » de l'autre (terme que j'emprunte à Bakhtine) alors que nous ne sommes même pas sûrs que l'autre soit là, dans le lieu où nous l'appelons.

Si nous voulons décrire la façon dont Bakhtine communique avec ses lecteurs, la manière dont sa pensée a été *reçue*, nous ne pouvons donc nous passer du schéma jakobsonien de la commu-

---

(8) Voir la biographie de M. Holquist et de K. Clark, *Mikhail Bakhtin*, p. 52 et suiv.

nication. Bakhtine ne communique pas de manière *bakhtinienne* avec son public. La dialectique de la « compréhension responsive active » (9) qui caractérise, d'après le théoricien soviétique, la réception de l'œuvre littéraire ne rend pas compte de l'accueil qui a été fait au texte bakhtinien. Bakhtine nous apparaît plutôt, aujourd'hui, comme ce conférencier lointain que décrit Voloshinov, cette voix hésitante qui cherche un auditoire pour ainsi dire en tâtonnant et qui n'est jamais certaine d'être bien reçue. Bakhtine est aussi, d'un autre point de vue, un grand *télécommunicateur*, qui a su mettre à profit, à son corps défendant, la distance qui le sépare de ses lecteurs. La pensée bakhtinienne aurait-elle eu tant d'impact si la question de l'impact n'avait pas été au départ totalement incertaine ?

### *Une flèche empoisonnée*

Je pense donc que le schéma jakobsonien de la communication mérite d'être réhabilité, au sens où l'on peut réhabiliter une personne qui est accusée d'avoir fait un faux pas. Je ne pense pas pour autant qu'on doive *blanchir* Jakobson. Qu'il n'y ait pas de malentendu. Le modèle décrit dans « Linguistique et poétique » a sans aucun doute ses limites. Si nous pouvons revenir à Jakobson aujourd'hui, c'est à condition d'introduire une part de jeu dans la structure.

L'idée à retenir est celle d'un dérapage toujours possible, un glissement qui serait en fait constitutif de l'acte de communiquer. Car la communication ne réussit, elle ne *prend* (au sens où une mayonnaise prend) que si le message *arrive*. Or le modèle jakobsonien a l'unique avantage de visualiser cette improbable arrivée. Il est vrai que la flèche qui représente chez Jakobson le parcours du sens suppose « un message tout fait X » alors que ce message doit en réalité encore se former « dans le processus de communication entre A et B » (10). Mais que d'avantages à côté de ce défaut peut-être léger ! Car le chemin qui mène du destinataire au destinataire est également chez Jakobson un lieu de dérive virtuel. Imaginons un instant que la flèche s'arrête en cours de route. Ou qu'elle s'écarte du chemin. Ou qu'elle fasse retour à l'expéditeur... Autant de scénarios que Jakobson n'appelle sans

(9) « Les genres du discours », dans *Esthétique de la création verbale*, p. 282.

(10) C'est déjà l'avis de Medvedev dans son ouvrage *La Méthode formelle en études littéraires* (1928), cité par Todorov, *op. cit.*, p. 88.

doute pas de ses vœux mais que le schéma de « Linguistique et poétique » contient à l'état virtuel.

Oui, c'est vrai, le modèle jakobsonien a vieilli. Mais avons-nous entre temps réussi à faire mieux ? Parviendrons-nous jamais à nous défaire de « ce vieux langage d'émission-réception-destination » (Derrida) ? Il me semble que de toute manière il serait pour l'instant tout à fait prématuré de vouloir définitivement se débarrasser de Jakobson et que sa pensée nous est toujours fort utile. L'homme du schéma n'a jamais occulté la réalité des télécommunications. C'est même à celles-ci qu'il a en tout premier lieu pensé quand il était en train d'élaborer son fameux « modèle ».

Notons que Bakhtine s'est lui aussi intéressé à certaines formes de manipulation interlocutive mais que la réflexion bakhtinienne a sans doute très peu à voir avec le phénomène qui nous intéresse ici. Dans « Le problème du texte », recueil de notes composé entre 1959 et 1961, le critique soviétique introduit le concept de « surdestinataire » ou de « destinataire de secours ». Il s'agit d'une sorte de tiers-lecteur qui vient contrebalancer les insuffisances des « destinataires présents ou proches ». Le « surdestinataire » ne désigne donc pas une forme d'altérité au sens fort du terme. C'est l'auteur qui fabrique un lecteur imaginaire faute de partenaire réel. On songe au *happy few* chez Stendhal. Il n'y a par conséquent aucun rapport entre le « destinataire de secours » et la dérive communicative que l'on vient d'imaginer. Il semblerait plutôt qu'on retombe ici encore dans le phonocentrisme. Si je ne puis me faire comprendre tout de suite, dit Bakhtine, je serai compris plus tard. Mais ce plus tard est pensé dans les termes d'*ici* et *maintenant*. Bakhtine imagine une entente différée, un futur antérieur (*cela aura eu lieu*) qu'il associe bizarrement au présent, à la présence.

### **Crevasses**

Laissons donc là le dialogisme et revenons aux télécommunications. J'aurai recours, une fois de plus, à un texte d'Italo Calvino. Il s'agit d'un récit peu connu que l'auteur italien a publié en 1975 dans le *Corriere della Sera* où il était collaborateur. Dans ce texte, qui n'a toujours pas été repris en volume, ce qu'on peut regretter, Calvino raconte l'histoire d'un homme d'affaires en voyage qui essaie d'appeler sa femme au téléphone, rien que pour le plaisir de lui parler. L'homme n'a pas vraiment quelque chose à dire à sa partenaire, il n'a aucune information à lui transmettre. Il désire tout simplement télécommuniquer. Or rien n'est plus sim-

ple. D'après Calvino, la conversation téléphonique serait en effet la plus ancienne des communications, c'est-à-dire qu'elle précède historiquement l'interaction verbale en face à face :

Si je suis si pressé de te téléphoner après quelques heures d'absence, ce n'est pas parce que j'ai oublié de te dire des choses indispensables. Ce n'est pas non plus notre intimité interrompue au moment de mon départ que je suis impatient de rétablir. Si j'essayais de soutenir cette interprétation, je ne manquerais pas d'entendre immédiatement ton petit rire sarcastique. Tu as raison : les heures qui précèdent nos départs sont pleines de silences et de gêne (ou malaise) entre nous ; tant que je reste à tes côtés la distance est infranchissable. Mais c'est justement pour cela que j'ai hâte de t'appeler : car ce n'est qu'à la faveur d'un coup de fil interurbain, ou, mieux, international, que nous pouvons espérer atteindre cette manière d'être qui est habituellement définie comme « être ensemble ». (11).

On pense ici encore à l'amoureux barthésien qui soupire après l'autre. Autre défi lancé au modèle dialogique. Voici une forme de communication qui s'avère d'autant plus riche qu'elle est lacunaire et qu'elle est en principe condamnée à une moindre efficacité. Mais c'est tout le contraire qui arrive. La distance est productive. Elle augmente l'intensité. Séparons-nous, dit l'homme d'affaires, c'est mieux. On se sentira mieux.

L'autre avantage de la conversation téléphonique, c'est qu'elle nous rappelle que la parole est née de l'absence et que les hommes ne se seraient sans doute jamais parlé s'il n'y avait pas eu de distance entre eux :

Ce n'est pas pour te dire quelque chose que je te parle. Je sais bien que lorsque, finalement, nos voix se rejoindront sur le fil, nous nous dirons des phrases génériques et banales. Ce n'est pas pour te dire quelque chose que je t'appelle, ni parce que je crois que tu aies quelque chose à me dire. Si nous nous téléphonons, c'est que seulement dans nos appels à longue distance, dans cette recherche, tâtonnements, à travers les cables de cuivre ensevelis, les relais engorgés — points d'arrivée des signaux de sélecteurs saturés — dans cette scrutation du silence, dans cette attente du retour d'un écho, se perpétue le premier rappel de l'éloignement, le cri poussé quand la première crevasse de la dérive des continents s'est ouverte sous les pieds d'un couple d'êtres humains et que les abîmes de l'océan se sont creusés pour les séparer, tandis

---

(11) « Prima che tu dica 'pronto' », *Corriere della Sera*, 27 juillet 1975, p. 3. Traduction française (« Avant que tu ne dises 'allô !' ») dans *Maintenant*, numéro 10, mai 1979, pp. 34-5.



que l'un sur un rivage et l'autre sur l'autre, éloignés d'un seul coup, cherchaient, avec leurs cris, à tendre un pont sonore qui les maintînt ensemble, un pont de plus en plus ténu jusqu'au moment où le fracas des vagues le submerge sans espoir.

Ce passage est sublime. La parole apparaît sur terre au moment où la communauté originaire, qui ignore le langage, puisqu'elle n'en a pas besoin, s'écroule. La société n'est pas fondée sur le parler ensemble. C'est le contraire qui est vrai. Si les hommes se parlent, c'est qu'ils ont été chassés du jardin d'Eden et que Dieu les a punis. D'où la jouissance que procure aussi la conversation téléphonique qui nous rapproche de nouveau un peu de cet état édénique que nous avons connu jadis quand nous n'étions pas encore obligés de nous parler pour nous comprendre.

S'il suffit de décrocher le récepteur pour revivre la première scène de rupture, la première « crevasse », le téléphone nous permet aussi de nous imaginer le monde d'avant la rupture, d'avant le péché originel : le monde de l'entente primitive, du *Mitsein*, pour parler comme Heidegger, que l'avènement de la parole est venu détruire. C'est donc le téléphone qui nous donne le courage de nous parler encore, alors que nous savons que le discours est un *Ersatz* et que la plénitude communicative appartient à une époque désormais révolue.

Quelle est la théorie interlocutive qui rende le *mieux* compte du phénomène téléphonique tel que le conçoit ici Italo Calvino ? Celle de Bakhtine ? Celle de Jakobson ? La question gagne à être reformulée. Car il faut peut-être, maintenant que nous sommes arrivés à la fin de ce chapitre, accepter d'abandonner la logique antagoniste qui a été notre guide dans les pages précédentes. Ni le modèle dialogique, ni le modèle formaliste ne sont sans doute à eux seuls capables de rendre compte de ce que Calvino nous donne à penser. Si nous avons recours au schéma jakobsonien pour expliquer le texte, nous mettons en évidence la solitude de l'abonné qui communique dans la séparation effective. Ce qui est de toute évidence une très bonne chose. Mais le modèle jakobsonien nous oblige également de faire l'hypothèse d'un sujet *déjà là*, déjà constitué, alors que le personnage calvinien ne cesse de se transformer au hasard des aléas téléphoniques. Nous pourrions aussi nous référer à Bakhtine en nous montrant plus attentifs à la genèse du sujet dans l'acte interlocutif. Mais la perspective bakhtinienne nous ferait nécessairement sous-estimer l'impact de la distance qui vient intensifier le contact. Concluons donc que Bakhtine et Jakobson nous sont en l'occurrence tous les deux aussi indispensables et que seule une perspective double, c'est-à-



dire, *télédialogique*, pourra venir à bout du *télédialogue*. Si seulement Jakobson et Bakhtine avaient pu communiquer à distance, s'ils s'étaient appelés au téléphone ! Allô, Bakhtine, c'est moi... OK, Jakobson, j'écoute, *dialoguons*.

## 7. Pièce en un acte d'après Cocteau

---

(Le rideau découvre une scène mondaine. Salon cosu. Trois hommes sont confortablement installés dans des fauteuils *club*. Ce ne sont pas des hommes, à dire vrai, mais des monstres. Des hybrides. *Téléphone* porte sur la tête un chapeau en forme de récepteur téléphonique. *Téléfax* porte un masque de Méduse. Les serpents ont été remplacés par des fils en plastique. *Répondeur* porte un grand costume noir qui le fait ressembler à s'y méprendre à un répondeur automatique. Derrière eux, une grande bibliothèque remplie de livres. C'est là que les trois personnages vont chercher les ouvrages dont ils ont à réciter certains fragments. Dans un coin, on aperçoit l'écran illuminé d'un PC. Les gestes des acteurs sont lents et théâtraux. On a l'impression qu'il y a énormément de distance entre eux. La scène est plutôt sinistre.)

*Répondeur* (un livre ouvert sur les genoux): Un drôle de type, ce Kafka. Je tombe par hasard sur cette lettre à Milena Jesenskà où il prétend que c'est « l'adversaire » qui a inventé « la poste, le télégraphe, le téléphone »... C'est en avril 1922... Drôle de passage...

*Téléfax*: Cela vous étonne ? Mais il n'est question que de téléphonie dans la correspondance de Kafka ! (*se lève et va chercher un livre*) Tenez, que pensez-vous de ceci ? (*se mouille le doigt, feuille*) C'est dans une lettre à Felice Bauer du 17 novembre 1912 (*sur le ton de la récitation*) : « Ne t'inquiète pas, je ne téléphonerai en aucun cas, ne le fais pas non plus, je ne le supporterai pas ».

Et il ajoute quelques jours plus tard (*feuillette, déclame*): «[...] je suis sans défense devant le téléphone, même si c'est un téléphone privé». Et puis il y a encore cette lettre du 14 novembre 1912: «[...] qu'est-ce qui m'empêcherait de courir à la poste et de te souhaiter le bonsoir? Mais y aller, attendre une heure la communication, se cramponner au banc à force d'agitation, enfin être appelé et courir si vite au téléphone que tout se met à trembler, puis te demander d'une voix faible; t'entendre enfin et n'être peut-être pas en mesure de répondre, remercier Dieu d'être arrivé au bout des trois minutes et rentrer à la maison avec un désir dès lors intolérable de te parler réellement — non, plutôt m'en passer». Drôle de type, en effet, ce Kafka.

*Téléphone (ferme l'ouvrage qu'il était en train de lire, regarde devant lui, l'air songeur)*: C'est un lâche. Il a peur de tout. Même écrire semble l'effrayer. Dans ce passage d'avril 1922 que vous avez cité, Téléfax, se trouve également cette phrase dont je me souviens fort bien et que je peux même réciter par cœur si vous le voulez: «Ecrire des lettres, c'est se mettre nu devant les fantômes [...] Les baisers écrits ne parviennent pas à destination». Raisonnement pervers, s'il en est. L'écrivain écrit (beaucoup même) pour expliquer qu'il n'aime pas écrire. Et on voit bien qu'il aime ça, ce jeu malsain. C'est un lâche, mais il est fascinant...

*Téléfax*: A moins qu'il n'ait tout simplement pas compris comment ça fonctionne, un téléphone! Vous rappelez-vous ce passage du *Château*? Attendez... Je porte toujours un exemplaire de ce livre sur moi (*sort l'édition «Folio» de sa poche et feuillette*)... Où est ce texte qui est tellement naïf, tellement révélateur aussi? Le voilà. Ecoutez. C'est la traduction de Vialatte: «On entendit sortir de l'écouteur un grésillement tel que K. n'en avait jamais perçu au téléphone. On eût dit le bourdonnement d'une infinité de voix enfantines, mais ce n'était pas un vrai bourdonnement, c'était le chant de voix lointaines, de voix extrêmement lointaines, on eût dit que ces milliers de voix s'unissaient d'impossible façon pour former une seule voix, aiguë mais forte, et qui frappait le tympan comme si elle eût demandé à pénétrer quelque chose de plus profond qu'une pauvre oreille». C'est beau ça, tout de même.

*Répondeur*: Et ceci, mon cher! Que pensez-vous de ceci (*fait le geste d'un homme qui téléphone et déclame de manière emphatique*): «[...] dans le téléphone je n'entendais rien de rien, sauf un triste et puissant chant sans paroles et le mugissement de la mer.

Je comprenais fort bien qu'il n'était pas possible à des voix humaines de se frayer un chemin à travers ces sons.» Ça, c'est dans une lettre à Felice du 22 au 23 janvier 1913. C'est un rêve qu'il a fait. Vous conviendrez que c'est ce rêve qu'on retrouve dans *Le Château*. La même expérience est évoquée dans une lettre, puis dans un roman... Au téléphone, c'est la distance en tant que telle qui devient audible... C'est un peu, toute proportion gardée, le *bruit originaire* dont parle Rilke, non ? Kafka et Rilke, même combat ?

*Téléphone* : Je n'en suis pas si sûr... Kafka est complexe... Il ne sait pas ce qu'il veut... Il n'aime pas les lettres... « Un hybride de présence et de distance qui est intolérable », dit-il dans une lettre du 28 novembre 1912... Il n'aime pas non plus le téléphone qu'il considère comme un instrument de torture non sans rapport avec cette fameuse « machine à coudre » évoquée dans *La Colonie pénitentiaire*... Ce que je ne comprends pas, moi, c'est pourquoi il veut à tout prix écrire dans ces circonstances-là ? Pourquoi ne pas « jeter les plumes » ? Il le propose d'ailleurs effectivement dans une de ses missives. C'est en janvier 1913, si je me souviens bien : arrêtons cette correspondance ; précipitons-nous dans les bras l'un de l'autre...

*Téléfax* : C'est un hypocrite ! Il a beau prétendre que son rêve le plus cher est de se tenir près de l'être aimé, il n'aime tout simplement pas la présence ! C'est comme s'il avait avalé son téléphone ou sa plume, comme s'il ne pouvait que se tenir loin de l'autre, sans jamais s'en rapprocher. N'écrit-il pas à Felice en avril 1913 (*cherche un passage, puis lit*) : « [...] je resterai à jamais exclu de toi, et quand même tu te pencherais tellement vers moi que cela te mettrait en péril » ? Une année plus tôt, il avait déjà proposé la même chose à son amie (*cherche, récite*) : « [...] nous devrions être si proches l'un de l'autre que, non seulement écrire des lettres devînt inutile, mais qu'à force de proximité il fût même impossible de se parler » (24 décembre 1912). La proximité dont il est question ici, c'est la proximité de la mort. Kafka cherche à se tuer et que Felice meure avec lui : « Chérie, je voudrais réellement quitter ce monde avec toi » (25-26 novembre 1913). C'est un rêve qui le hante depuis toujours. Qu'il n'y ait plus de parole, plus de communication. A la fin de son existence, il devient d'ailleurs effectivement aphone. On dirait que ça l'arrange !

*Répondeur* : N'empêche que ce refus de communiquer, l'écrivain le *communiqué*. Kafka a aussi *besoin* d'écrire. L'homme se nour-

rit à proprement parler de lettres. Kafka est un vampire épistolaire.

*Téléphone*: Vous avez lu Deleuze et Guattari... Je veux bien mais l'écriture *vraie*, si on peut dire, n'a rien à voir avec l'épistolaire chez Kafka. Ecrire vraiment, ça veut dire produire des fictions, du roman. La fiction est pour Kafka l'autre façon de se dérober, de ne pas être là quand on l'appelle. La fiction est *neutre*, pour reprendre le mot de Blanchot. Elle ne communique pas au sens des média. Elle n'est pas de l'ordre de la télécommunication. Kafka n'écrit-il pas à Felice (*reprend un des livres qu'il a laissés par terre, feuillette, puis lit*): « Pour écrire, j'ai besoin de vivre à l'écart, non pas 'comme un ermite', ce ne serait pas assez, mais comme un mort » ? Ça date du 26 juin 1913. Qu'est-ce qu'« écrire comme un mort » sinon écrire sans s'adresser, déposer le mot sur la page comme s'il n'y avait pas d'interlocuteur ?

*Téléfax*: Je souscris à votre hypothèse. Kafka commence d'ailleurs à travailler au *Procès* après la première rupture de fiançailles avec Felice, c'est-à-dire que la fin provisoire de l'écriture épistolaire coïncide avec le début de la littérature. Quant au *Château*, il y travaille alors que ça va mal avec Milena. Max Brod (qui a refusé de brûler l'œuvre alors que l'écrivain le lui avait explicitement demandé !) a fait remarquer que *Le Château* fut d'abord conçu comme un récit à la première personne et que ce n'est qu'après coup que Kafka a remplacé les *je* par *K*.

*Répondeur*: Geste révélateur ! En optant pour la *non-personne*, Kafka règle aussi ses comptes avec le téléphone et avec l'écriture épistolaire en général. Il n'y a que la littérature qui lui permette de ne plus télécommuniquer. Il n'y a que l'écriture (je veux dire l'écriture littéraire) qui le *débranche*...

(*La conversation semble s'enliser. Silence. Tout d'un coup, on entend une sorte de dé clic. C'est Répondeur qui se remet en marche.*)

*Répondeur*: Et Proust ! Que faites-vous de Proust ? N'est-ce pas un autre écrivain *débranché* ? C'est une chose que les spécialistes qui se sont penchés sur cette œuvre n'ont pas assez mis en évidence à mon sens et qui me semble pourtant aller de soi : ce fameux souvenir involontaire dont les critiques ont tant parlé



n'est peut-être que la transposition, en termes mnémoniques, d'un phénomène téléphonique...

*Téléphone*: Vous pensez à cette fameuse scène de « téléphonage » dans *Le Côté de Guermantes* ?

*Répondeur*: En effet oui. Proust est en train de téléphoner à sa grand-mère. Et soudain il se rend compte que c'est à une grand-mère inconnue de lui qu'il est en train de parler. Le téléphone lui révèle la nature véritable de cette femme qu'il aime tant et qui va mourir. Attendez, on va lire le texte. On a assez causé de Kafka. Passons à autre chose (*se lève, cherche un volume, feuillette, lit*): « [...] je découvris combien cette voix était douce ; peut-être d'ailleurs ne l'avait-elle jamais été à ce point, car ma grand-mère, me sentant loin et malheureux, croyait pouvoir s'abandonner à l'effusion d'une tendresse que, par 'principes' d'éducatrice, elle contentait et cachait d'habitude. Elle était douce, mais aussi comme elle était triste, d'abord à cause de sa douceur même, presque décantée, plus que peu de voix humaines ont jamais dû l'être, de toute dureté, de tout élément de résistance aux autres, de tout égoïsme ! » Ancienne Pléiade ! Edition établie par Clarac et Ferré, tome II, page cent trente-cinq !

*Téléfax*: Passage fameux, en effet. D'ailleurs, lorsque, beaucoup plus tard, après la mort de la grand-mère, celle-ci réapparaît dans la mémoire de Marcel, c'est exactement le même effet qui se produit. Tenez, c'est dans *Sodome et Gomorrhe* (*reprend le volume des mains de Téléfax, cherche le passage et lit*): « [...] je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante ». A la page sept cent soixante-cinq. Et plus loin (*se mouille le doigt, feuillette, récite*): « Cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée ».

*Téléphone*: Mais vous ne citez pas le plus fort ! Que cette reconstitution de la réalité par le souvenir puisse être considérée comme un phénomène téléphonique, Proust le suggère de manière tout à fait explicite dans un passage de *Jean Santeuil*, livre trop peu connu, trop peu lu (*se lève, cherche un livre, feuillette, lit*): « L'électricité ne met pas moins de temps à conduire à notre oreille penchée sur un cornet téléphonique une voix pourtant bien éloignée, que la mémoire, cet autre élément puissant de la nature qui, comme la lumière ou l'électricité, dans un mouvement si vertigineux qu'il nous semble un repos immense, une

sorte d'omniprésence, est à la fois partout aux quatre coins du monde ». Pléiade. Page deux cent quarante-trois.

*Répondeur*: Le souvenir est un contact téléphonique avec le passé ! Il fallait y penser !

*Téléfax*: C'est carrément sinistre si vous voulez mon avis. N'oubliez pas que le téléphone est du côté de la mort chez Proust. Alain Buisine l'a fort bien montré dans son ouvrage *Proust et les lettres*. Reprenez un peu, Répondeur, ce passage du *Côté de Guermantes* que vous avez lu (*prend le volume, lit*): « Que de fois je n'ai pu l'écouter (il s'agit de la voix de la grand-mère, vous l'avez deviné) sans angoisse, comme si devant cette impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. Présence réelle que cette voix si proche — dans la séparation effective ! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle ! Bien souvent, écoutant de la sorte, sans voir celle qui me parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'étreindre un jour, quand une voix reviendrait ainsi (seule et ne tenant plus à un corps que je ne devrais jamais revoir) murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu pouvoir embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière ». Ah ! ça, c'est de la littérature, ça !

*Téléphone*: Téléphoner, c'est s'imaginer la mort de l'autre. C'est faire mourir celui qui est à l'autre bout du fil. D'où le « deuil par anticipation » dont parle en effet Alain Buisine. Proust commence par instaurer une distance entre lui-même et l'autre pour ensuite se plaindre du fait que cette distance existe. En réalité, il fait du téléphone un outil poétique. Il exploite le téléphone, littéralement et littérairement. L'appareil sert d'abord à faire comme si la personne que l'on appelle était déjà morte, ensuite à la ressusciter. C'est le *Fort/Da* freudien. Maman est partie. Maman est de nouveau là. Cela s'appelle représenter, jouer avec la présence, messieurs !

*Répondeur*: Place aux jeunes maintenant ! Connaissez-vous le *Telephone Book* d'Avital Ronell paru aux Etats-Unis en 1989, aux presses de l'Université du Nebraska ? C'est un ouvrage remarqua-

ble. Ce n'est pas de la littérature, c'est vrai. Mais ce n'est pas de la critique littéraire non plus... Je dirai presque que c'est du Proust, mais à l'américaine...

*Téléfax*: J'ai entendu parler de ce livre... Cette Ronell est une critique d'obédience derridienne, n'est-ce pas ?

*Répondeur*: Oui et ça se voit tout de suite. Le point de départ de son ouvrage est une remarque de Jacques Derrida dans son livre sur James Joyce: « Avant l'acte, ou la parole, le téléphone. Au commencement fut le téléphone ». Vous avez lu *Ulysse gramophone*, n'est-ce pas ? Cette phrase, qui tient le milieu entre le canular et l'apophtegme, Ronell ne la cite à vrai dire nulle part dans son livre.

*Téléfax*: Sans doute parce que la référence allait de soi. Il ne faut pas tout expliquer au lecteur.

*Répondeur*: Ce qui est sûr, d'après Ronell, c'est qu'il existe une *logique téléphonique* qui serait en fait antérieure à l'invention de l'appareil proprement dit. Et c'est à cette logique que Ronell s'est intéressée. Son *Book* radicalise l'idée de Kafka selon laquelle la distance ferait partie intégrante de l'acte de communiquer. Le téléphone est aussi vieux que le monde. Les hommes se sont toujours téléphoné, depuis la nuit des temps... (*hésite un instant, puis poursuit*) Critique derridienne, Avital Ronell connaît aussi fort bien l'œuvre de Heidegger. Elle se sert entre autres de ce paragraphe de *Sein und Zeit* que Heidegger a consacré à l'« appel de la conscience ».

*Téléfax*: Je me rappelle fort bien ce texte qui est admirable. Derrida le cite d'ailleurs dans son livre sur Joyce (*va chercher un livre, cherche le passage et lit*). Ça se trouve au paragraphe 57: « Ça appelle (*Es ruft*), contre toute attente et même contre toute volonté [...] Ça appelle et cela ne livre pourtant rien que l'oreille préoccupée, dans sa curiosité, puisse écouter pour le colporter et en faire un sujet de discussion à la ronde ».

*Répondeur*: C'est cela, en effet. Or Ronell propose de ce texte une interprétation à vrai dire fort osée. Elle est convaincue que Heidegger songe à la sonnerie du téléphone !

*Téléfax*: Mais Derrida le suggère aussi: « [...] le *Dasein* heideggerien est aussi un être-appelé, il est toujours, nous dit *Sein und*



*Zeit*, et comme me l'a rappelé mon ami Samuel Weber, un *Dasein* qui n'accède à lui-même que depuis l'Appel (*der Ruf*), un appel venu de loin, qui ne passe pas nécessairement par des mots et qui d'une certaine manière ne dit rien ». C'est à la page 84.

*Répondeur*: Oui mais Ronell est encore plus audacieuse. Elle se sert de ce passage pour revenir à la fameuse question du nazisme. Vous vous rappelez. Farias et compagnie. C'est un raisonnement assez remarquable que nous propose la critique américaine. Elle commence par citer une interview que Heidegger a un jour accordée au *Spiegel* et qui n'a été publiée qu'après la mort du philosophe. Heidegger y avoue avoir reçu, lors du fameux « épisode du Rectorat », un coup de fil de la part du « Storm Trooper University Bureau, SA section leader Baumann » (je reprends les termes de Ronell). Il a donc pour ainsi dire répondu à l'appel. Attendez, je vous traduis ce passage (*va chercher le livre de Ronell sur les rayons de la bibliothèque, ne le trouve pas sans peine, revient, cherche le passage et le lit*): « Si Heidegger était là pour répondre au coup de fil nazi, c'est qu'il avait accepté le *Be-Ruf*, la profession, à partir de laquelle la réponse à cet appel était devenue possible ». Page vingt-neuf.

*Téléphone*: Mais le rectorat est un mandat ! Ce n'est pas une profession. Le *Beruf* de Heidegger était de professer !

*Répondeur*: Oui, d'accord, mais l'essentiel n'est pas là. On a le droit de jouer un peu, non ? Ce que je trouve séduisant dans l'ouvrage de Ronell, c'est la manière dont elle met en rapport la révélation faite dans le *Spiegel* et l'analyse que le philosophe propose de la culpabilité (*Schuldigsein*) dans le paragraphe 58 de *Sein und Zeit*. Vous vous rappelez ce passage. Le *Dasein*, qui est un « être jeté dans le monde », est aussi un « être en faute ». Or, d'après Ronell, sa « culpabilité » lui vient du téléphone. La « faute » de Heidegger ne consiste-t-elle pas à avoir répondu au téléphone quand il ne fallait pas ?

*Téléphone*: C'est assez astucieux, en effet. Mais plutôt gratuit si vous voulez mon avis.

*Téléfax*: C'est amusant. Un point c'est tout.

*Répondeur*: Un peu plus que cela tout de même. Ce que j'apprécie le plus dans le livre de Ronell, c'est la manière dont elle met en évidence le rôle que joue la distance chez Heidegger. D'habi-

tude, on le prend pour un apologue de la proximité ! Rappelez-vous (*récite par cœur*) : « [...] tout nous est également proche, également lointain [...] Dans le temps et dans l'espace toutes les distances se rétractent. Là où l'homme n'arrivait jadis qu'après des semaines et des mois de voyage, il va par air en une nuit. Ce dont l'homme autrefois n'était informé qu'après des années, où dont il n'entendait jamais parler, il l'apprend aujourd'hui en un instant, heure par heure, par la radio ».

*Téléfax* : Vous citez la conférence sur « La Chose ».

*Répondeur* : Exactement. Or Avital Ronell n'hésite pas à lire ce texte en termes téléphoniques. Heidegger songe ici, nous dit-elle, aux télécommunications.

*Téléphone (ton sceptique)* : C'est astucieux.

*Répondeur* : Oui, absolument. D'ailleurs, on pourrait s'appuyer aussi, dans le même ordre d'idées, sur un autre fragment heideggerien, dans « Le déploiement de la parole » (*toujours debout, il retourne à la bibliothèque pour y chercher un autre ouvrage*). Écoutez (*récite*) : « Deux fermes isolées, dans la mesure où cela existe encore, séparées par une heure de marche à travers champs, peuvent être de la plus belle façon en bon voisinage, alors que deux habitations citadines se faisant face dans la même rue ou même construites l'une contre l'autre ne connaissent aucun voisinage ». C'est dans *Acheminement vers la parole*, page cent quatre-vingt-seize. Comme le montre bien la parenthèse au début du fragment (« dans la mesure où cela existe encore »), Heidegger est nostalgique. Il regrette les neiges d'antan. Mais on pourrait se montrer aussi adroit qu'Avital Ronell quand elle lit *Sein und Zeit* et proposer de ce fragment une lecture en termes téléphoniques. Rappelez-vous que quelques lignes plus loin, Heidegger essaie de réellement définir ce *Gegen-einander-über* qui est son idéal. Et on bute alors sur ces lignes remarquables (*cherche, lit*) : « Quand règne et gouverne le vis-vis l'un pour l'autre, tout, chacun, étant pour l'autre, est ouvert — ouvert sur son secret ; ainsi l'un se tend jusqu'à l'autre, s'en remettant à l'autre, et tout reste ainsi soi-même ; l'un est vis-à-vis de l'autre en tant qu'il veille sur lui, le prend en garde, et il est sur lui en tant qu'il le recouvre et le voile ».

*Téléfax* : On vous voit venir. Vous voulez suggérer que Heidegger

pense à l'univers édenique de la communication primitive. Là où tout parle à tout. Où tout est « ouvert » à tout...

*Répondeur*: Avouez que cet univers ressemble drôlement à celui des télécoms modernes! Le *Gegen-einander-über*, c'est aussi selon moi un gigantesque central téléphonique...

*Téléphone*: Excusez-moi, mon ami, mais je crois que vous vous trompez. Vous confondez Heidegger avec Italo Calvino. Vous pensez au texte sur le téléphone dont nous avons parlé hier soir, dans le *Corriere della Sera*. Où se trouve-t-il encore ce texte? (*va chercher dans une vieille chemise, sort quelques photocopies*) Ah, le voici... A mon avis, c'est à ceci que vous voulez faire allusion, Répondeur, et non pas à Heidegger (*lit*): « A présent, un réseau de connexions automatiques s'étend sur des continents entiers et chaque usager peut appeler immédiatement n'importe quel autre usager, sans avoir recours à personne ».

*Répondeur*: C'est en effet la traduction en un langage peut-être plus franc des propos heideggeriens sur le « voisinage ». Mais on trouve aussi, à mon avis, ce discours chez Heidegger. C'est d'ailleurs le mérite et le charme de l'ouvrage d'Avital Ronell qu'elle nous invite à brancher sans cesse les unes sur les autres des voix venues d'horizons différents. La lecture de Ronell est une lecture téléphonique. La piste heideggerienne la mène un peu partout. L'auteur est une standardiste, son livre un central. Ronell intervient d'ailleurs très peu elle-même dans ce mélange des voix et des genres. Son rôle est de faire parler: Carl Gustav Jung, Marguerite Duras, Heidegger, Ronald Laing, Lacan, Cocteau... Ronell est une « demoiselle du téléphone » au sens de Proust. Elle nous initie à un monde secret et invisible. Elle a voué son existence au Dieu des PTT...

*Téléfax*: Passez-moi un peu ce livre (*Répondeur le lui passe*). La typographie est remarquable aussi (*feuillette l'ouvrage, l'air de plus en plus étonné*). Mais c'est prodigieux! Je ne me souviens pas d'avoir vu tant de caractères différents réunis dans un seul volume! On dirait le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne ou l'*Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier!

*Répondeur*: La *logique téléphonique*, pour parler comme Ronell, est en effet déjà à l'œuvre dans ces livres vieux de quelques siè-

cles. C'est la raison pourquoi le *Telephone Book* est aussi un objet à regarder, un *collector's item*.

*Téléfax*: Je trouve le titre de l'ouvrage quelque peu trompeur car l'annuaire des téléphones n'a certes pas tant de charmes à nous offrir !

*Répondeur*: (ton professoral) La manipulation typographique s'explique chez Ronell par un désir de mimétisme. L'auteur veut mimer dans son texte le bruit de fond, la « noise » téléphonique (reprend le livre des mains de *Téléfax*, lit un passage): « Votre tâche, si vous l'acceptez, est d'apprendre à lire avec vos oreilles ». C'est dans l'avant-propos.

*Téléphone*: (de plus en plus sceptique, un peu irrité même et très doctrinal) Tout cela est très beau mais je me demande si le livre (au sens de *volumen*) est vraiment apte à accueillir le phénomène de brouillage que cet auteur a voulu analyser. Le lecteur s'approprie un texte imprimé, qui devient sa chose, son jouet. Le téléphone, en revanche, nous met face à quelque chose de proprement inassimilable. Le téléphone nous inquiète et nous résiste alors qu'un texte peut en principe plus facilement être apprivoisé. Michel Leiris le dit fort bien dans une phrase qui semble sortir tout droit d'un livre de Proust. Je vous la lis, attendez (*se lève, va chercher un livre*): « [...] lorsqu'on parle téléphoniquement avec quelque personne que ce soit, l'interlocuteur invisible et séparé de vous par une distance impossible à évaluer n'est-il pas situé dans une espèce d'au-delà et donc toujours quelque peu fantomatique » ? C'est dans *A cor et à cri*, à la page soixante-seize. Or il me semble qu'il n'y a jamais tant de fantômes dans un texte, qui ne répond d'ailleurs pas quand on le questionne et qui est radicalement incapable de se défendre.

*Téléfax*: Socrate l'avait déjà remarqué.

*Téléphone*: Exactement, cher ami.

*Répondeur*: Vous voulez dire que l'écrit est forcément moins dangereux que la parole téléphonique ? C'est un peu l'idée de Kafka qui suggère que l'écriture littéraire commence là où l'écritain parvient à se libérer du téléphone ?

*Téléphone*: C'est cela oui. C'est pourquoi la tentative de Ronell, à en juger par ce que vous en dites, ne me convainc pas vraiment.

Livre et téléphone risquent de s'avérer incompatibles. Cette *Avité-létal Ronell* a peut-être apprivoisé le téléphone, elle en a peut-être neutralisé la logique troublante.

*Répondeur*: Je conteste ce point de vue. Le téléphone, dit Ronell, met en cause l'autorité du livre. Voilà pourquoi c'est un ouvrage sans autorité (et peut-être sans auteur) qu'elle nous propose ici ! Ne nous met-elle pas en garde dans le « Mode d'emploi » de son ouvrage (*cherche un passage, de plus en plus passionné*) : « Ce livre va vous résister. Cet ouvrage est fait pour déstabiliser le destinataire » ?

*Téléfax (rejoint Téléphone dans son scepticisme)* : Il est cependant difficile d'écrire un livre sans thèse. Refuser de soutenir une thèse est toujours un acte thétique. Avital Ronell nous propose un ouvrage métatéléphonique, un *commentaire sur*. Ce n'est pas *la chose même, die Sache Selbst*. Le livre parlant que nous devrions lire avec les oreilles n'est sans doute pas encore pour demain...

*Répondeur*: Ce n'est pas vrai.

*Téléphone*: Mais si !

*Répondeur*: Mais non !

*Téléphone*: Mais si !

*Téléfax*: Mais non !

*Répondeur*: Taisez-vous, qu'en savez-vous ? Vous n'avez même pas lu l'ouvrage !

(Le débat devient de plus en plus violent, les voix de plus en plus fortes. On crie. Finalement une sonnerie retentit — sonnerie stridente, il faut que la salle ait mal aux oreilles — et le rideau tombe.)



## 8. Rencontres

---

DURAS

«[...] écoutez-moi, sur cette terre nous sommes des millions et des millions, et pourtant nous nous sommes recontrés tous les deux, par téléphone seulement, c'est vrai, sans nous voir et sans nous connaître, mais nous nous sommes tout de même rencontrés, ne laissons pas perdre cette rencontre, elle a forcément un sens [...]»

ANTONIO TABUCCHI, « *Voix* ».

Freud a suggéré que la télépathie serait « le mode originel, archaïque de communication entre les individus, mode qui se trouve repoussé, au cours de l'évolution phylogénétique, par une méthode meilleure, la communication à l'aide de signes reçus par les organes des sens » (1). Hypothèse séduisante même s'il n'est pas certain que Freud y ait vraiment cru (2). Mais laissons de côté pour l'instant la question de la pertinence scientifique. Ce qui m'intéresse, c'est la métaphore. Car l'auteur des *Nouvelles conférences* décrit également la télépathie comme « une sorte de pendant psychique de la télégraphie sans fil » (p. 52). Un peu plus loin, il la compare même à la téléphonie : « L'analogie avec d'autres transpositions comme lorsqu'on parle et qu'on écoute au téléphone serait alors indéniable » (p. 77). Ces références à la machine semblent étrangement déplacées dans le contexte

---

(1) *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, p. 78.

(2) Voir les commentaires d'Ernest Jones dans *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, t. III, p. 425 et suiv.

donné. Freud commet-il un anachronisme ? Comment expliquer que l'ancien ressemble à ce point au moderne ? Nous avons déjà eu l'occasion d'observer à plusieurs reprises dans ce livre que la littérature est ce lieu où le technologique tend à pactiser avec l'archaïque. L'analogie freudienne va de toute évidence dans le même sens. D'où l'idée d'*interversio*n que l'on aimerait développer ici. Si Freud compare le processus télépathique à la conversation téléphonique, pourquoi ne ferait-on pas l'inverse ? Pourquoi ne mobiliserait-on pas la métaphore télépathique pour expliquer le téléphone ?

### *Pulsions*

*Le Navire Night* de Marguerite Duras (1979) est l'histoire de Roméo et Juliette au service des PTT. Duras reprend sur de nouveaux frais « un thème littéraire somme toute classique, celui des amants inexorablement séparés par une barrière physique infranchissable, et qui ne peuvent communiquer qu'indirectement » (3). Lui, J.M. (le récit durassien efface les noms propres, stratégie à laquelle nous allons revenir), travaille dans un service de télécommunications où il assure une permanence. Elle, F., est une jeune femme atteinte de leucémie, vouée à une mort inéluctable. Pendant trois ans, ils se téléphonent, sans jamais se voir, jusqu'à ce que le mariage de F. avec le médecin qui la soigne mette fin à leur liaison.

Le rapport avec le rêve télépathique tel que le conçoit Freud est d'autant plus évident que les amants s'appellent la nuit :

[...] ils vivent le téléphone décroché. Dorment contre le récepteur. Parlent ou se taisent. Jouissent l'un de l'autre. C'est un orgasme noir. Sans toucher réciproque. Ni visage. Les yeux fermés. (p. 27)

« Téléphonage » nocturne qui rappelle *Le Côté de Guermantes*. La voix téléphonique anticipe la « séparation éternelle ». « *Je vais te quitter*, dit à chaque seconde la voix du téléphone » (4). Chez Marguerite Duras, la sonnerie, qui promet la jouissance, annonce aussi l'absence et la mort physique. Eros et Thanatos s'avèrent une fois de plus inséparables. C'est que la machine à parler libère

(3) Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, p. 301. Voir aussi l'ouvrage de B. Azalet, *Le Navire Night* de Marguerite Duras, *passim*.

(4) Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 132.

les pulsions. *Le Navire Night*, ce central téléphonique en dérive, « est face à la nuit des temps » (p. 28). La communication à distance fait revivre curieusement « ce premier âge des hommes, des bêtes, des fous, de la boue » (p. 10).

Des six fonctions du langage (il faut ici encore saluer Roman Jakobson), Marguerite Duras ne retient que le seul contact phatique, c'est-à-dire ce qui, dans la communication, est d'avant la communication, ce qui la rend possible, ce qui la canalise. Tout est progressivement enlevé, arraché, dépouillé, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la voix rauque, le cri, le silence. Qu'est-ce qu'au fond l'appareil du téléphone sinon un canal qui est disponible ? C'est pourquoi les amants se parlent à peine. Ils crient, pleurent, gémissent :

Quelqu'un crie. Quelqu'un répond qu'il a entendu le cri, qu'il lui répond. C'est cette réponse qui déclenche l'agonie. (p. 37)

« Le *oui* minimal et primaire, *allô* téléphonique ou coup à travers le mur d'une prison marque, avant de vouloir-dire ou de signifier, 'je-là', écoute, réponds, il y a de la marque, il y a de l'autre » (5). C'est ce « oui minimal » que Marguerite Duras a voulu mettre en évidence dans son récit. L'appareil téléphonique n'est pas vraiment une « barrière physique » comme le suggère Jean Pierrot. C'est une condition de possibilité. F. et J.M. se seraient-ils jamais parlé s'il n'y avait pas eu de ligne téléphonique entre eux ?

C'est d'ailleurs par le plus pur des hasards que le jeune homme entre en contact avec la jeune femme. Leur rencontre est un coup de chance, un *clinamen* :

Il a certains numéros de connexion du gouffre téléphonique. Il les fait. Deux numéros. Trois numéros. Et puis, voici. La voici. (p. 21)

Peu importe à ce moment où tout commence l'identité de la personne qui répond. Peu importe qu'elle soit homme ou femme. Pourvu qu'elle réponde. Ce n'est pas un projet qui pousse J.M. vers l'autre. Le jeune homme n'a pas de programme. C'est « la violence non adressée du désir » qui est son motif véritable (p. 67). Le motif coïncide curieusement avec l'absence de motif.

A-t-on remarqué le grand nombre d'allusions que fait Marguerite Duras au « général » et à la « généralité » ?

---

(5) J. Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 127.



Parce que l'écriture, qu'elle soit écrite ou lue, c'est ici identique, c'est pareillement le partage de l'histoire *générale*. (p. 10)

Ils savent tous les deux que la distance n'est plus mesurable désormais entre celle-ci qui crie la nuit, fondue à la *généralité* du désir [...] et celle-là — qui serait elle ? (p. 33)

C'est là qu'il refuse l'histoire mortelle pour rester dans celle du gouffre *général*. (p. 67)

C'est ça, oui.. ou par un doute tout à coup... d'ordre *général*. (p. 79)

*Generalis*, c'est ce qui est de tous les genres, de toutes les espèces, ce qui efface les différences. C'est donc aussi ce qui franchit la frontière entre l'humanité et l'animalité. Je renvoie ici à l'épisode du « Chat », « l'homme qui hurlait à l'aube » :

Il appelait. Il disait qu'il était le Chat. Je suis le Chat... Vous entendez ? Le Chat appelle... Ici le Chat... Le ton ordonnait. Il commandait oui. En même temps il suppliait. Il disait que le Chat cherchait quelqu'un. Que le Chat voulait jouir. Qu'il fallait lui répondre. (p. 38)

On pense aux messageries roses, au minitel, même si ce genre de pratique ne met en jeu le plus souvent que les clichés de l'érotisme, alors que le fragment que l'on vient de citer vise plutôt ce qui a lieu avant que le fantasme ne se concrétise, avant que le stéréotype n'ait eu l'occasion de se figer. L'homme qui se surnomme « le Chat » advient à son cri. D'une certaine manière, il n'existe que par le fait de crier. C'est que la « généralité » telle que la conçoit Marguerite Duras implique également une sorte de *genèse*. C'est que le téléphone efface notre subjectivité en même temps qu'il nous permet de l'affirmer. On pourrait parler en ce sens d'une renaissance téléphonique. En téléphonant, *je* redeviens *moi-même*. Je me découvre. La conversation téléphonique implique donc aussi une sorte de transfert, comme Freud l'avait également indiqué dans ses célèbres « Conseils aux médecins » :

L'inconscient du psychanalyste doit se comporter à l'égard de l'inconscient émergeant du malade comme le récepteur téléphonique à l'égard du volet d'appel. De même que le récepteur retransforme en ondes sonores les vibrations téléphoniques qui émanent des ondes sonores, de même l'inconscient du médecin parvient, à l'aide des dérivés de l'inconscient du malade qui parviennent jus-

qu'à lui, à reconstituer cet inconscient dont émanent les associations fournies. (6)

Freud ironise. Marguerite Duras prend la métaphore au pied de la lettre. Au téléphone, on communique d'inconscient à inconscient.

### *Images*

*Le Navire Night* est aussi le titre d'un film sorti en 1978, après la publication en revue du récit en février de la même année. Ce film évoque « différents aspects de Paris » et a pour fonction, « non d'illustrer l'histoire amoureuse que vivent les deux voix, mais en un certain sens seulement d'occuper l'attention superficielle du spectateur, pour permettre au texte lui-même de se répercuter plus profondément dans sa conscience et sa sensibilité » (7). *Le Navire Night* est donc aussi l'histoire cinématographique d'un film impossible à tourner et dont il s'agit précisément de montrer l'impossibilité. Duras s'est expliquée sur ce point dans une présentation du film (le second, le vrai, celui qu'on a pu voir au cinéma). Dans le texte liminaire précédant la version de 1979, on trouve en effet un passage extrait du dossier de presse :

J'ai découvert qu'il était possible d'atteindre un film dérivé du Night, qui témoignerait de l'histoire plus encore (mais à un point incalculable) que ne l'aurait fait le soi-disant film du Night que j'avais cherché pendant des mois. (p. 14)

La cinéaste a donc fini par substituer un film à un autre. Elle a réussi cinématographiquement parce qu'elle a décidé de raconter l'histoire d'un échec. Le « désastre » (p. 13) du film est doublement récupéré : au niveau cinématographique, en ce que l'échec filmique est la raison d'être d'un *autre* film, qui a le premier pour objet ; au niveau littéraire, puisque la version du texte que nous lisons, et qui a été revue après le tournage, vient après coup expliquer pourquoi l'écriture l'emporte nécessairement ici sur l'image.

« Je crois maintenant que ce n'était peut-être pas la peine de faire le film », affirme encore l'écrivain :

---

(6) *La Technique psychanalytique*, p. 66.

(7) Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, p. 302.

Après l'écriture du texte tout venait trop tard, parce que l'événement avait déjà eu lieu, justement, l'écriture. Parce que l'écriture, qu'elle soit écrite ou lue, c'est ici identique, c'est pareillement le partage de l'histoire générale. (p. 10)

Ici encore, c'est la loi de la *généralité* qui est en cause. L'image est accusée parce qu'elle individualise et identifie. Or l'histoire que nous lisons n'existe que dans la mesure où elle sait effacer toute référence à l'état civil. Histoire de la désincarnation qui efface à mesure qu'elle avance.

Que *Le Navire Night* (le récit) résiste au cinématographique, il n'a pas fallu attendre la sortie du film pour s'en rendre compte. Déjà dans le texte de 1978, l'objet visible est constamment tenu à l'écart : « histoire sans images », « histoire d'images noires » (p. 21). Histoire qui risque d'ailleurs de s'arrêter tout net lorsque F. commet l'imprudence d'envoyer à J.M. une photo qui la représente :

Elle est photographiée dans un parc. C'est une pelouse entre des arbres et des haies. [...] L'histoire s'arrête avec les photographies. Seul le soir, avec ces photographies méconnaissables. Enfermé avec elles. Désespéré. Le Navire Night est arrêté sur la mer. Il n'a plus de route possible. Plus d'itinéraire. Le désir est mort, tué par une image. (p. 45)

Pour que la saga amoureuse ne s'interrompe pas, pour que les deux jeunes gens puissent continuer à s'aimer comme avant, il faudra alors toute une stratégie de la restitution (il faudra rendre à l'autre son image, rendre l'autre image) qui permette de graduellement oublier les photographies. On ne se sera jamais rien envoyé. De toute façon, dit F., sur la photo, j'étais méconnaissable.

Cette peur de l'image, cet aveuglement volontaire qui caractérise l'attitude du téléphonomaniaque apparaît aussi dans le prologue intercalé (dans la version de 1979) entre le texte liminaire et le récit proprement dit. Prologue où l'écrivain évoque Athènes, ville de lumière, à l'heure de midi :

Je vous avais dit qu'il fallait voir. Que vers midi le silence qui se fait sur Athènes est tel... avec la chaleur qui grandit... La ville se vide à l'heure de la sieste, tout ferme comme la nuit... qu'il fallait assister à la montée du silence... (p. 19)

Ce commentaire est oxymorique. On nous dit qu'il faut « voir ». Mais qu'y a-t-il au juste « à voir » ? Ce jour est déjà la nuit. La lumière d'Athènes annonce la « nuit lumineuse » pendant laquelle

les deux amants s'appellent. C'est un soleil noir, une lumière obscure. Soleil qui brille aussi sur la statuette d'Athéna « au visage défiguré » à laquelle il est fait allusion à deux reprises (pp. 20 et 61). C'est que la sculpture évoque à sa manière le tabou visuel qui étrangle le récit. Cette histoire est sans visage. Nous devons l'écouter, quand bien même nous serions en train de la lire.

Ne nous étonnons donc pas que J.M. apparaisse à plusieurs reprises dans le texte comme une figure orphique, incapable de maîtriser sa curiosité, son *envie de voir* :

Il ne veut pas regarder derrière lui. Il sait. Il sait être pris dans une surveillance de tous les instants. Il ne cherche pas à savoir qui est là, derrière lui. Elle le provoque au jeu de la mort. Il se prête à ce jeu comme jamais il n'aurait pu le prévoir. Ils le savent tous les deux : s'il se retourne et voit qui, l'histoire meurt, foudroyée. (p. 66)

J.M. n'est pas la seule figure orphique dans le texte. La cinéaste qui se reproche après coup d'avoir fait le film d'une histoire qui ne supporte pas à vrai dire qu'on la traduise en images est elle aussi coupable d'un délit de rétrospection. L'œil de la caméra est braqué sur le passé. Le film (le premier, celui dont le second est venu prouver l'impossibilité) a détruit l'histoire :

La lumière dans la chambre des amants je crois qu'il ne fallait pas la faire [...] peut-être n'avais-je pas le droit — ici, je crois au mal, au diable, à la morale — une fois l'écriture passée, une fois pénétrée et refermée cette nuit commune du gouffre, de faire comme s'il était possible d'y revenir voir une deuxième fois. (p. 10)

Il ne fallait pas faire de lumière. Il ne fallait pas allumer les *spots*. Entre le récit et l'histoire le parallélisme est parfait. Ce qui est interdit au personnage l'est également à l'auteur. *Le Navire Night* est un texte tissé d'absences (absence de l'autre, absence d'un référent visible) qui prend curieusement pour objet son incapacité de rejoindre son objet.

### ***Tekhnè telepathikhè***

Marguerite Duras efface les noms propres et ne retient que les initiales. C'est une autre manière de rester en deçà du visible et de se tenir au plus près de cet univers pulsionnel qu'est l'univers du téléphone. Car la voix qui parle dans le récepteur est anonyme. N'essayez pas de décliner votre identité au téléphone, vous n'y parviendrez de toute façon pas :

C'est un déblaiement fabuleux qui s'opère dès qu'on ose parler, plutôt dès qu'on y arrive. (p. 11)

La personne qui se dévoile dans le gouffre ne se réclame d'aucune identité. Elle ne se réclame que d'être ça, d'être pareille. Pareille à celui qui lui répondra. (p. 10)

L'épisode de la recherche du nom du père illustre bien l'exigence d'anonymat qui commande ce récit, F. suggérant à J.M., qui aimerait connaître le patronyme de son amie, qu'il trouvera le mot de l'énigme au cimetière du Père-Lachaise :

Elle lui dit comment, comment aller à l'endroit de la recherche principale. C'est là, dans un angle du temple de la mort. Le lieu n'est pas très visité. Les pierres sont vertes. Monumentales. Déterrées. Illisibles pour la plupart. (p. 59)

On ne saurait mieux dire que le nom du père, ce nom propre par excellence, qui marque l'appartenance et qui définit l'identité, a été enterré, effacé, oublié. Le secret du père est au Père Lachaise. Le nom propre a disparu de l'histoire. Il a aussi été enlevé du texte.

L'anonymat joue également un rôle dans les rapports entre l'écrivain et le lecteur. Duras semble en effet concevoir l'écriture comme une sorte de conversation téléphonique avec un partenaire lointain, qu'elle ne connaît pas, qu'elle n'a pas le droit de connaître, et dont l'anonymat est en quelque sorte la condition de possibilité de la télécommunication littéraire. L'écriture désincarne, comme le téléphone :

Lorsque nous écrivons, lorsque nous appelons, déjà nous sommes pareils. (p. 11)

Mais cet appel est sans adresse, comme le coup de téléphone qui est à l'origine de l'histoire :

Essayez. Essayez alors que vous êtes seul dans votre chambre, libre, sans aucun contrôle de l'extérieur, d'appeler ou de répondre au-dessus du gouffre. De vous mélanger au vertige, à l'immense marée des appels. Ce premier mot, ce premier cri on ne sait pas le crier. C'est impossible. Et cela se fait. (p. 10)

Dans le même texte liminaire, l'auteur raconte encore que le « jeune homme des Gobelins » aurait recommencé à recevoir des



coups de fil de la part de son amie après la première parution du *Navire Night* dans la revue *Minuit* en 1978. Le récit est donc venu relancer l'histoire. Le moment de la publication est pour l'auteur comme pour les personnages un nouveau début, l'écrivain qui appelle devenant ainsi un acteur dans son propre texte :

Plus tard, dans la semaine qui a suivi la sortie du film, j'ai téléphoné à J.M. Il m'a dit avoir reçu des coups de téléphone sans personne au bout du fil sauf cette présence respirante indéniable et dont il savait, lui, que c'était la sienne. (p. 9)

On retiendra surtout de cet épisode l'idée que le texte que nous lisons n'est en somme qu'un chaînon intermédiaire entre deux coups de fil. Dans l'univers évoqué par Marguerite Duras, on écrit et on lit dans l'attente de pouvoir téléphoner. C'est que l'activité de l'écriture-lecture est déjà, en un sens, une activité téléphonique.

Téléphonique et télépathique. Car il faut revenir ici à la psychanalyse et à la signification qu'elle attribue à la métaphore télécommunicationnelle. Je rappelle que Jacques Derrida a commenté la conférence freudienne sur « Le rêve et l'occultisme » dans « Télépathie », un fragment détaché de *La Carte postale*. Le problème derridien est d'abord dans ce texte, celui de la *destinérance*. Il s'agit de savoir comment il est possible qu'une lettre parvienne à destination :

Je ne fais pas l'hypothèse d'une lettre qui serait l'occasion externe, en quelque sorte, d'une rencontre entre deux sujets identifiables — et qui se seraient déjà déterminés. Non, d'une lettre qui après coup semble avoir été lancée vers quelque destinataire inconnu(e) au moment de son écriture, destinataire inconnu de lui-même ou d'elle-même si on peut dire, et qui se détermine [...] à la réception de la lettre ; celle-ci est alors tout autre chose que le transfert d'un message. Son contenu et sa fin ne la précèdent plus. (8)

C'est un petit miracle de la télécommunication, une performance que les théoriciens du performatif n'ont guère étudiée : un destinataire apparaît qui n'existe pas encore au moment de l'envoi de la lettre mais qui s'avère être, une fois le message arrivé et reçu, le seul destinataire possible. Or cela ne suppose-t-il pas la mise en place d'un vaste réseau télépathique et téléphonique, réseau dont feraient partie le destinataire et le destinataire de la

---

(8) « Télépathie », repris dans *Psyché*, p. 240.

lettre *avant* même qu'une relation de destination-réception ne les relie l'un à l'autre ? C'est ce que Derrida finit en effet par suggérer :

[...] le procès de télépathie serait physique en lui-même, sauf en ses deux extrémités ; l'une se reconvertit (*sich wieder umsetzt*) dans le même psychique à l'autre extrémité. Dès lors l'« analogie » avec d'autres « transpositions » (*Umsetzungen*) serait indiscutable : par exemple l'analogie avec « parler et entendre au téléphone ». Entre la rhétorique et le rapport psycho-physique, en chacun et de l'un à l'autre, il n'y a que de la traduction (*Übersetzung*), de la métaphore (*Übertragung*), des « transferts », des « transpositions », des conversions analogiques, et surtout des transferts de transferts : *Über, met, tele* : ces mots transcrivent le même ordre formel, la même chaîne, et comme notre discours sur ce passage passe en latin, ajoute *trans* à ta liste. Nous privilégions aujourd'hui le support électrique ou magnétique pour penser ce procès, ce procès de pensée. Et la *tekhne* télématique n'est pas un paradigme ou un exemple matérialisé d'autre chose, *elle est cela* (compare avec notre bloc magique, c'est une problématique analogue, tout cela se téléphone). Mais encore une fois, un téléphone terrifiant (et il a peur, le vieux, moi aussi) : avec le transfert télépathique, on ne pourrait pas s'assurer de pouvoir couper (plus besoin de dire *hold on, ne coupez pas*, c'est branché jour et nuit, tu nous imagines ?), ni de pouvoir isoler les lignes. (pp. 252-53)

Sans doute faut-il craindre cette *tekhne telepathikè* évoquée par Derrida, cette impossibilité de couper court qui nous rappelle aussi les propos de Lyotard sur l'hypercommunication et la *délocalisation* dans les sociétés post-modernes. Mais Derrida ajoute une dimension supplémentaire à l'analyse de Lyotard. Et c'est Freud qui lui en donne l'occasion. Le père de la psychanalyse ne nous montre-t-il pas que le progrès des sciences a nécessairement un double effet : « rendre pensable ce que la science antérieure rejetait dans les ténèbres de l'occultisme » mais aussi « libérer simultanément de nouvelles ressources obscurantistes » (9) ? Ce qui revient à mettre en cause, une fois de plus, le lien entre la technologie et la nouveauté, la modernité. Ça communique, dit Derrida, ça a toujours communiqué, même avant qu'il y eût communication au sens jakobsonien du terme et même si le schéma jakobsonien est probablement notre meilleur accès à ce que nous appelons aujourd'hui encore communication.

---

(9) « Télépathie », p. 249.

Marguerite Duras ne dit pas autre chose dans *Le Navire Night*. C'est parce qu'elle croit elle aussi à sa manière à l'existence de ce vaste réseau téléphono-télépathique qui relie les êtres avant même qu'ils se sachent reliés qu'elle a le courage de s'adresser à *n'importe qui*, en suggérant que *n'importe qui* serait précisément le nom propre du lecteur. Car l'écriture est sans d'adresse. Platon le savait déjà et Barthes l'a rappelé après lui :

Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* — c'est le commencement de l'écriture. (10)

La logique de la destinerrance est une logique téléphonique, et télépathique. En appelant, je ne sais jamais très bien qui j'appelle. Du point de vue de l'écrivain, il ne sert à rien de consulter l'annuaire. Et pourtant, je suis certain d'être entendu. *Ça arrive*, et à *n'importe qui*.

Je note encore pour conclure que, cinq ans après *Le Navire Night*, paraît *L'Amant*, et qu'on n'a peut-être pas assez remarqué que ce texte, qui a définitivement consacré l'écrivain Duras, n'est en fait qu'une autre histoire du téléphone. La distance téléphonique est-elle chez Duras une métaphore obsédante ? Il faut se reporter à la fin du livre, quand l'amant chinois, qui est de passage à Paris, téléphone à la femme qu'il a aimée, et qu'il aime encore, car la conversation téléphonique nous le révèle :

Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit : je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit : c'est moi, bonjour [...] Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort. (pp. 141-42)

---

(10) *Fragments d'un discours amoureux*, p. 116.





## 9. Ventriloque

---

### *Note sur Claude Simon*

« Vous voyez bien cet anneau [...] mettez-le à votre doigt [...] Toutes les femmes sur lesquelles vous en tournerez le chaton, raconteront leurs intrigues à voix haute, claire et intelligible : mais n'allez pas croire au moins que c'est par la bouche qu'elles parleront ».

DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*.

### *Phylactères*

Une scène de « téléphonage » dans un *nouveau nouveau roman*. La scène est située dans une salle de gymnase. C'est un homme en peignoir, un boxeur, qui appelle. Le tout apparaît sur une page de bande dessinée :

[...] un type appuyé contre un mur à côté d'un appareil automatique le combiné contre son oreille le visage tendu soucieux incrédule une main soutenant le coude du bras qui tient l'écouteur un peignoir jeté sur ses épaules laissant voir ses muscles velus [...] (1)

Ce lien ou ce fil qui relie l'univers des télécommunications au monde de la boxe apparaît également plus loin dans le livre où se trouve décrit, dans un contexte tout à fait différent, un tableau

---

(1) *La Bataille de Pharsale*, p. 65.

de Piero della Francesca, autre image-fétiche, autre « ferment » pour l'écriture (2) :

[...] les guerriers de della Francesca s'assomant immobiles avec des gestes lents et « téléphonés » comme on dit dans l'argot de la boxe comme ces mauvais poids lourds plantés ou plutôt enracinés au milieu du ring montagnes de viande s'assénant des coups à tuer un bœuf l'œil stupide reniflant en secouant la tête envoyant des gouttes de sang sur les plastrons empesés et les visions des premiers rangs [...] (p. 163)

On sait que souvent, chez Simon, le texte est fait de ces associations apparemment gratuites, de ces rencontres inattendues et, partant, anodines que l'auteur parvient malgré tout à motiver. Ici, une image de bande dessinée se voit assimilée à un tableau d'un maître du Quattrocento. Effet *Pop Art*. Il faudrait peut-être songer ici aux œuvres d'un Roy Lichtenstein. Le participe « téléphoné », au sens argotique, s'applique aussi, par ailleurs, aux images de la bande dessinée évoquées dans la première partie du livre. Images trop faciles, trop évidentes, images *sur-représentées*, et dont l'écrivain semble vouloir se distancier (*ceci n'est pas un métatexte*), même s'il les a d'abord utilisées comme stimulant, comme chose à décrire, à écrire.

Tout n'est pourtant pas également visible sur la page de la bande dessinée. Il y a un secret. Reprenons la description de la première case. Derrière le boxeur, dans la partie gauche de l'image, on distingue :

[...] trois rangées de ces fauteuils métalliques à sièges basculants comme il y en a dans les cinémas bon marché ou les réunions sportives et occupés par quelques spectateurs coiffés de casquettes ou de chapeaux mous tournant le dos en train de regarder sur un ring de boxe un spectacle invisible caché par un nuage blanc aux contours dentelés et à l'intérieur duquel on peut lire les mots *SAVEZ-VOUS QU'IL S'EST ÉCHAPPÉ CHÉRI JE CRAINS QU'IL NE VOUS CHERCHE [...]* (p. 66)

Le secret, c'est d'abord cette menace dont le sens nous échappe. Qui cherche qui ? Nous ne le savons pas. Nous ne le voyons pas. Secret de Polichinelle car peu importe sans doute l'identité de ce détenu échappé. L'essentiel, c'est le tabou visuel

---

(2) Voir « l'entretien inédit » avec Claude Simon dans L. Dällenbach, *Claude Simon*, p. 179 et suiv.

qui refait surface. Ceux qui, sur la page, ont le droit de voir et de regarder (« les spectateurs aux chapeaux mous ») nous tournent le dos. Nous ignorons par ailleurs ce qui se passe sur le « ring » (j'entends également dans ce mot le *dring* de la sonnette électrique). La bulle qui représente la parole dérobe le spectacle à notre regard. Le dispositif qui visualise l'énonciation empêche paradoxalement de bien voir ce qui se passe du côté des personnages énonciateurs. Dans un autre fragment du même texte, les images de la bande dessinée apparaissent côte à côte, dans leur ordre de lecture, c'est-à-dire, de gauche à droite :

[...] premièrement Hercule nonchalamment appuyé au mur à côté de l'automatique, deuxièmement voluptueuse interlocutrice à la fleur, troisièmement masque crispé en gros plan [...]

L'ensemble évoque une sorte de « tryptique » :

[...] le centre étant exactement occupé par la bouche sanglante de la femme dont la vision est immédiatement encadrée à droite et à gauche par l'appareil mural dont la place du premier au troisième dessin s'est trouvée inversée, comme si l'image intermédiaire (l'Eve perfide) se trouvait en somme à l'intérieur de l'appareil, comme si la voix n'était pas celle d'un être de chair mais celle-là même de la boîte métallique accrochée au mur [...] (p. 69)

Ne nous attardons pas à la référence mythologique, ni à ce terme de « tryptique » qui n'est pas chez Simon un mot innocent. Plus important me semble l'effet d'érotisation. La bouche du téléphone est assimilée à une bouche de femme (pas n'importe quelle femme : Eve, la *première*). L'appareil téléphonique apparaît par ailleurs comme une sorte de matrice. L'homme qui téléphone est relié à la machine par « un fil non pas ombilical mais auditif » dont il lui est « impossible de se détacher ». La figure du boxeur apparaît bizarrement comme un *fœtus auriculaire*.

Admirateur de Proust, Simon se souvient peut-être d'une scène de *Jean Santeuil* où le fils appelle la mère, scène qui prépare le « téléphonage » du *Côté de Guermantes* :

Puis tout d'un coup — c'est comme si tout le monde s'étant allé de la chambre il tombait dans les bras de sa mère — vient là tout contre lui, si douce, si fragile, si délicate, si claire, si fondue — un petit morceau de glace brisée — la voix de sa mère. (p. 356)

Si dans *Le côté de Guermantes* la grand'mère a pris la place de la mère, c'est sans doute pour atténuer la connotation œdipienne.

Jean Santeuil, champion de boxe? La bande dessinée, cette image qui *bande* et qui fait bander, évoque-t-elle une autre conversation téléphonique incestueuse ou, du moins, régressive? « CHÉRI COMMENT POUVEZ-VOUS AVOIR UNE PENSÉE AUSSI HORRIBLE? » (p. 69) Le texte qui apparaît dans le phylactère fait peut-être allusion à cette proposition improbable que la scène que nous évoquons s'essaie pourtant à prouver. Improbable ne signifie-t-il pas chez Claude Simon incontournable? Le fait est que le téléphone apparaît bien dans ce texte comme un ventre parlant. D'où cette remarque qui apparaît dans le texte que l'appareil semble parler tout seul, tel une poupée de *ventriloque*. Le récepteur téléphonique est la version simonienne du *bijou indiscret*.

### A l'état naissant

Que le téléphone ait à voir avec l'originaire, avec l'utérus, c'est ce que confirme, deux ans après *La Bataille de Pharsale, Les Corps conducteurs* (1971), autre roman *catacoustique*, au sens de Philippe Lacoue-Labarthe (3). Une des séquences de ce texte-collage (ou *sériel*) évoque en effet les déboires téléphoniques d'un homme essayant d'appeler une femme qui est apparemment sa maîtresse et qui refuse de le revoir, de le recevoir.

Ici encore, la scène est énigmatique. Quelques bribes seulement nous en parviennent. On peut néanmoins essayer d'en reconstituer le déroulement :

1. L'homme entre dans une cabine, décroche. Une voix d'enfant répond « allô ? » (p. 29). L'homme ne dit rien, raccroche.

2. Lorsque un autre personnage vient avertir l'homme qu'il tient la cabine inutilement occupée, celui-ci sort (p. 54). Le deuxième occupant s'étant à son tour éloigné (p. 60), la cabine demeure un instant vide (p. 79).

3. L'homme entre de nouveau et décroche. Cette fois, c'est une voix de femme qui répond (p. 94). La femme dit « qu'elle ne peut pas parler » (p. 95). L'homme insiste : « Il faut que je te voie » (p. 97). La femme ne répond pas. On n'entend plus dans le récepteur

---

(3) Pour mémoire : « [...] j'aimerais en somme avoir, si cela peut se *savoir*, ce qui arrive lorsqu'on remonte de Narcisse à Echo — me posant cette simple question : qu'est-ce qu'un retentissement ou une résonance? Qu'est-ce qu'un phénomène 'catacoustique'? » (« L'Echo du Sujet », p. 227).

qu'un « crépitement » (p. 100) provenant apparemment d'un bruit d'applaudissements (p. 104). L'homme raccroche de nouveau et sort (p. 105).

4. Deux nouveaux occupants apparaissent : une « vieille négresse » (p. 113) et « un petit homme » (p. 116). Ils s'en vont à leur tour. Lorsque l'homme entre pour la troisième fois dans la cabine, le combiné d'ébonite est « tiède et humide » (p. 117). L'homme appelle de nouveau. La « même voix lointaine de femme » dit « Oui ? » (p. 118). Lorsqu'elle a reconnu son interlocuteur, la femme répond : « Ce doit être une erreur » et raccroche (p. 118). Fin de la séquence. Cent huit pages plus loin, ce sera la fin du roman.

Il ne s'agit pas ici de vraisemblabiliser une scène dont la force d'impact tient probablement à ce qu'il y a en elle d'in vraisemblable ou plutôt d'*incongru*. Il demeure que la séquence à laquelle nous nous intéressons apparaît comme un noyau diégétique. *Les Corps conducteurs*, c'est aussi *l'histoire*, au sens narratologique, de ce coup de fil problématique. De même, la cabine téléphonique d'où partent les appels apparaît comme un lieu d'énonciation, comme un *parloir*. C'est un peu, si l'on veut, le cadre narratif du roman, au sens où le palais du sultan est le cadre narratif des *Mille et une nuits*.

Mais ce cadre est lui aussi problématique. L'homme qui téléphone ne parvient pas à se faire entendre. Le coup de fil est aussi une lutte contre le bruit de fond, contre les rumeurs de la ville qui pénètrent dans la cabine :

Il dit Allô ? Tu es là ? Elle dit Oui. Il dit Je ne peux plus. Il faut absolument... Puis sa voix est couverte, noyée dans l'avalanche de bruit, l'affolant fracas de métal entrechoqué, concassé, comme une série de déflagrations [...] (p. 97)

C'est donc l'énonciation romanesque qui empêche l'histoire ou l'énoncé téléphonique d'aboutir, d'advenir. « L'oreille qui voit » (leitmotiv qui parcourt la première partie de *La Bataille de Pharsale*) se transforme en « œil qui écoute ». Le lecteur a l'impression d'être lui-même enterré sous une avalanche d'entropie, comme si c'était le récit même qui fait obstacle à l'histoire qu'il véhicule.

Le bruit qui pénètre dans la cabine et qui empêche le bon fonctionnement de la communication ne vient pas que de l'extérieur. L'appareil téléphonique est lui-même producteur de rumeurs, de « crépitements » :

Dans l'écouteur du téléphone le bruit confus des applaudissements



crépité de nouveau, étale pour ainsi dire, comme la moqueuse et paradoxale concrétisation du silence lui-même, l'ironique et bruyante approbation de milliers d'auditeurs invisibles battant des mains longtemps après que la voix de la femme s'est tue. (p. 104)

Quelle est l'origine de ces applaudissements qui semblent d'autant plus déplacés qu'ils coïncident avec un fiasco téléphonique, l'homme ne parvenant pas à persuader la femme de le rejoindre ? Une télévision ou une radio est-elle allumée dans la pièce où se tient la femme ? Une fois de plus, on est bien obligé d'admettre qu'il ne sert à rien de se poser ce genre de questions, qu'il n'y a pas de réponse et que l'essentiel n'est pas là. Car l'entropie est partout dans ce roman et la conversation téléphonique, loin d'évacuer le bruit de fond, ou de le canaliser, contribue en réalité à le faire naître. Le téléphone est donc lui-même la source principale de l'entropie dans le texte. *C'est parce qu'on y téléphone que ce roman est si « bruyant »*. C'est ce que montre bien le passage suivant :

Dans un vide lointain la sonnerie d'appel retentit à intervalles réguliers. Lorsqu'elle s'interrompt il peut entendre le silence couler lentement avec un léger chuintement comme des épaisseurs de temps s'enfuyant avec une inexorable continuité. (p. 28)

On pense à « l'impersonnel et destructeur travail du temps » évoqué dans la dernière ligne de *La Route des Flandres*. On pense aussi à Virginia Woolf, à Thomas Mann. Le téléphone est un phonographe, un chronomètre, un métronome. Téléphoner, c'est écouter le temps qui passe, les minutes qui s'écoulent, même si le temps auquel il est fait allusion ici n'est pas le temps des horloges mais, si on peut dire, le temps cosmique, le temps de la nuit des temps qui prélude à tout ce qui existe. *Sein und Zeit...*

Cette chose qui coule et que l'on entend s'écouler si on colle à l'oreille le récepteur du téléphone est aussi une matière première, un fond informe dont une histoire va sortir, une histoire qui nous est promise mais que l'écrivain ne peut pas encore nous raconter, car elle n'existe pas encore, elle n'est pas encore advenue. Comme si l'ouvrage que nous lisons était lui-même issu de ce chuintement obsédant que l'écrivain s'applique à décrire. Qui parle dans *Les Corps conducteurs* ? Personne, sans doute. Le roman donne à entendre ce qui est d'avant la parole, d'avant l'histoire. Claude Simon nous propose une variante téléphonique de l'*Ur-Geräusch* rilkéen.

## Opéra

« Les romans de Simon nous donnent non pas la jouissance apollinienne de la forme close, finie, *achevée* », écrit Lucien Dällenbach, « mais celle, dyonisiaque ou baroque, d'une forme en train de naître et de prendre possession de l'espace, riche encore de la *materia prima* d'où elle a été extraite, et inséparable de la force qui la génère et la sous-tend » (4). Qu'est-ce que la *materia prima* chez Simon sinon un matériau acoustique, un fond sonore, une *noise* ? L'écrivain écrit à partir de bribes et de fragments que perçoit son oreille. L'auteur est un *opérateur*, comme le suggère un passage des *Géorgiques* où est évoqué un militaire assis devant son poste de radio. Que l'opérateur intercepte des fragments d'opéra rend d'autant plus incontournable l'allusion à l'œuvre :

De celui-ci [le poste] provient une succession de grésillements alternant avec des voix indistinctes et hachées. Parfois l'opérateur capte un émetteur lointain et pendant de courts instants s'échappent des bribes de musique syncopée, de symphonies ou d'opéras, ténues, comme affaiblies par l'éloignement, tièdes et incrédules dans la vaste forêt ténébreuse. (p. 39)

Autre exemple qui n'est pas romanesque, mais qui va dans le même sens, cette remarque que Simon a faite à propos de la genèse de *La Bataille de Pharsale* :

J'ai mis un moment à comprendre que c'était cela, que l'on n'écrit jamais quelque chose qui se serait passé (ou pensé) avant que l'on se mette à écrire, mais ce qui se passe (se pense) *au présent* de l'écriture. Je ne l'ai clairement compris que lorsque j'écrivais *La Bataille de Pharsale* : un jour dans l'appartement situé au-dessus du mien mon voisin faisait marcher un électrophone qui me gênait, alors j'ai tout simplement intégré cet 'événement' dans mon texte. (5)

Bruit d'électrophone, de phonographe, de téléphone..., tout est assimilable, incorporable, intégrable, tout peut devenir *littérature*, aux yeux et aux oreilles de l'écrivain, *pourvu que ça fasse du*

(4) Claude Simon, p. 99.

(5) « Attaques et stimuli », entretien cité, p. 172.



*bruit et que ça vienne de loin.* C'est ce que suggère aussi une page de *L'Invitation* où se trouve décrit un invisible torrent, invisible pour les yeux, visible avec l'oreille :

[...] d'après son bruit, l'incessant et tumultueux chuintement, on pouvait l'imaginer, écumeux, avec ses eaux rebondissantes dévalant sans fin, sorties de quelque fantastique glacier et débouchant enfin dans la plaine (la plaine, la steppe desséchée où il allait se perdre) après avoir franchi les gorges encaissées, dévalé de cataracte en cataracte, encore furieux, s'ébrouant, secouant ses crinières d'eau, noir et argent, reformant sans fin ses tresses liquides, bouillonnant, comme si de la vieille et monstrueuse montagne parvenait sans relâche sous forme de sourd mugissement la voix de quelque monstre, quelque oracle moqueur, indifférent, porteur de quelque secret sans secret. (p. 49)

Le bruit court comme une eau qui coule, comme le temps qui passe. Et c'est de cette coulée qu'est né le texte que nous lisons. Un texte où l'on ne téléphone pas (une fois n'est pas coutume) mais qui semble pourtant appeler, implicitement ou obliquement, le motif télécommunicationnel et « catacoustique ». Qu'est-ce qu'une *coulée*? Le dictionnaire répond : « l'action de jeter en moule ». Or qu'est-ce qu'un *moule*? Ou plutôt, qu'est-ce qu'une moule, car ce mot, chez Simon, a tendance à « changer subrepticement de genre » (6). *Moule*, c'est-à-dire *Muschel* en allemand, mot qui signifie aussi, dans cette langue, le récepteur du téléphone... On en arrive ainsi, si on laisse jouer les langues entre elles, à ce fragment de *La Route des Flandres*, fragment qui se situe à n'en pas douter sur une des nombreuses lignes téléphoniques qui s'entrecroisent dans l'écriture simonienne :

[...] sommairement façonnés dans la tendre argile deux cuisses un ventre deux seins la ronde colonne du cou et au creux des replis comme au centre de ces statues primitives et précises cette bouche herbue cette chose au nom de bête, de terme d'histoire naturelle — moule poulpe pulpe vulve — faisant penser à ces organismes marins et carnivores aveugles mais pourvus de lèvres, de cils : l'orifice de cette matrice le creuset originel qu'il lui semblait voir dans les entrailles du monde, semblable à ces moules dans lesquels enfant il avait appris à estamper soldats et cavaliers [...] (pp. 39-40)

---

(6) L. Dällenbach, « Question de moule », *Littérature*, n° 85, 1992, p. .

## 10. Chacun sa chimère, ou la réalité virtuelle

---

« Sous un ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontraï plusieurs hommes qui marchaient courbés. Chacun d'eux portait sur son dos une énorme chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fourniment d'un fantassin romain. »

BAUDELAIRE, « *Chacun sa chimère* ».

*La Route des Flandres* (1960), *Les Corps conducteurs* (1971), *Le Navire Night* (1979), *Les Géorgiques* (1981), *L'Invitation* (1987)... Le *terminus ad quem* de notre étude est déjà derrière nous. La question se pose de savoir ce qui s'est passé depuis. Qu'en est-il du motif télécommunicationnel dans la littérature contemporaine ? Est-ce qu'on *télécommunique* encore dans les textes d'aujourd'hui ? Question que l'on pourrait formuler aussi de manière plus générale : est-ce que la communication à distance nous intéresse encore, est-ce qu'elle nous *concerne* encore, nous, les hommes et les femmes de la fin du vingtième siècle ? Est-ce que nous réfléchissons encore à elle ? J'ai parfois l'impression que nous n'apercevons plus tous ces engins télé-électro-ménagers dont nous sommes entourés et que nous utilisons pourtant tous les jours. C'est là peut-être le sens profond de l'avertissement heideggerien dans l'essai sur Johan Peter Hebel. La *Sprachmaschine*

apparaît aujourd'hui comme une évidence. Et peut-être avons-nous perdu notre capacité de méfiance.

Prenons le cas du téléphone qui est exemplaire. John Brooks note dans une étude publiée en 1977 que « les beaux jours de la littérature téléphonique sont derrière nous » et que « le téléphone ne stimule plus l'imagination créative de nos écrivains » (1). Remarque sans doute un peu rapide étant donné qu'on trouve sans peine toute une série de contre-exemples, que ce soit aux Etats-Unis ou ailleurs. J'y reviendrai du reste dans un instant. Il n'empêche que nous observons effectivement dans le domaine qui nous occupe ici une certaine anémie ou, plutôt, un durcissement, une sclérose.

Phénomène comparable à ce qui se donne à lire dans les traités de savoir-vivre dès lors que ceux-ci évoquent l'art de téléphoner poliment. Il faudrait peut-être parler d'une sorte de stagnation. Tout se passe comme si les pionniers de la littérature télécommunicationnelle (Verne, Villiers, mais aussi, plus tard, Kafka et Proust...) avaient mis en place au tournant du siècle une série de figures (au sens de la rhétorique) que leurs héritiers continuent à exploiter, le plus souvent sans les mettre en cause, sans distance critique, comme s'il n'y avait plus rien à ajouter, comme si l'essentiel à ce propos avait d'ores et déjà été dit et qu'on n'avait qu'à le répéter.

Témoin le parcours que nous avons effectué dans ce livre où l'on voit s'augmenter progressivement le poids de l'intertextualité et où le motif du *retour* (de la bête, du bruit, du refoulé) est très souvent l'objet d'une stratégie de *renvoi*. Ce qui se donne à déchiffrer dans un premier temps (en gros : du *Château des Carpathes* au *Château* kafkaïen) comme une tentative pour dégager l'essence de la technique et du technologique (cf. notre premier chapitre) est en train de se transformer aujourd'hui en une série de *topoi*. Vu à travers le collimateur de la littérature, le discours sur les télécoms apparaît parfois comme un vaste ensemble d'idées reçues, de clichés.

Vous voulez innover ? Recyclez plutôt ! Prenez un modèle générique vieux de quelques siècles, le roman épistolaire, par exemple. Remplacez les lettres par une suite de conversations téléphoniques que vous faites semblant de transcrire et remettez ainsi au goût du jour un genre littéraire fort ancien et fort respectable. Ce procédé a déjà été utilisé en 1965 par Marguerite Cassan dans

---

(1) « The First and Only Century of Telephone Literature » in *The Social Impact of the Telephone*, p. 223.

son roman *Fil à fil*. Il réapparaît en 1974 dans un roman de Lucien Faure, *Mardi à l'aube*. Et on le retrouve plus récemment, dans un registre plus *hard*, dans l'ouvrage de l'Américain Nicholson Baker : *Vox* (2).

Il y a plus sophistiqué. *Le Livre brisé* (1989) de Serge Doubrovsky se donne à lire comme un roman autobiographique (comme une *autofiction*) dont l'intrigue, si on peut dire, exploite fort astucieusement le topos proustien du téléphone mortifère. Il est à New York. Elle est à Londres. Le fil téléphonique, leur unique moyen de contact, est également l'instrument de leur *séparation éternelle*. Car elle meurt au téléphone, comme du reste la mère de l'écrivain, ce qui rend d'autant plus incontournable l'allusion à Proust (faut-il rappeler que, dans *La Recherche*, de la mère à la *mère grande*, il n'y a qu'un pas ?) :

MORTE COMME MA MÈRE les femmes que j'aime me claquent ainsi entre les doigts au téléphone transatlantique elles s'évanouissent de loin de si loin d'un seul coup ET MOI leur ai pas carressé la joue embrassé le front les ai pas accompagnées à leur dernier souffle pas recueilli leur dernier regard pas dit adieu non leur mort m'éclate soudain dingue dans l'appareil me fait exploser le crâne (p. 409).

Il existe sans doute plusieurs façons de lire ce passage : clin d'œil destiné aux spécialistes, réminiscence plus ou moins inconsciente, référence obligée... Ces trois lectures me semblent toutes les trois aussi valables, même si j'ai une légère préférence pour la dernière. Pas moyen d'évoquer un téléphone dans un roman d'aujourd'hui sans rendre hommage à Proust et, partant, à tout ce qui, avant Proust, prépare et annonce les aventures de Marcel dans le bureau de poste de Doncières. Serge Doubrovsky s'inscrit ainsi dans une lignée d'écrivains dont font partie aussi Claude Simon et Marguerite Duras, écrivains qui contribuent à canoniser le motif téléphonique, à lui donner une dignité littéraire, mais qui semblent aussi étrangement incapables de le dépasser, de le transfigurer.

Le plus frappant, c'est que le phénomène *transtextuel* que nous observons ici nous emmène bien au-delà des frontières de la *littérature*. Il s'agit, semble-t-il, d'un savoir ou d'une doxa qu'on retrouve un peu partout aujourd'hui dans les écrits touchant de loin ou de près au phénomène télématique. « Contrairement aux

---

(2) New York, Random House, 1992.

autres appareils électroménagers, les répondeurs téléphoniques ont une âme ; mais une âme louche », écrit un journaliste du *Figaro*(3). C'est le topos de la machine hantée. Un prêtre « parapsychologue » étudie quant à lui les « appels téléphoniques à partir de l'au-delà » :

Votre téléphone sonne tout à fait normalement. Vous décrochez, et tout d'un coup vous entendez la voix, le timbre, les mots familiers de la mère ou de l'enfant que vous avez « perdu » (ou cru perdre), la veille ou il y a quelques jours, quelques mois ou quelques années. Le choc peut être terrible. (4)

C'est le scénario proustien mais pris à l'inverse. La mère appelle. Le mort saisit le vif. Le téléphone est une pièce à conviction, un oracle :

Nous sommes dans une nouvelle période de l'Histoire humaine où la survie personnelle de chacun n'est plus une question de foi, de croyance, d'intuition ou d'opinion, mais de connaissance. Comme il y eut un temps où, déjà, certains savaient que la terre tournait autour du soleil alors que d'autres l'ignoraient, parce qu'ils étaient mal informés ; de même aujourd'hui, il y a ceux qui savent que la survie est un fait et ceux qui pensent que ce n'est qu'une hypothèse dont on peut toujours discuter. (p. 46)

Le nouveau (« une nouvelle période de l'Histoire humaine ») s'avère ici encore fort ancien. Le révérend père récupère, comme l'avait fait avant lui, mais avec beaucoup plus d'ironie, l'auteur de *La Recherche*, le langage des psychiatres fin-de-siècle (5). Rien de plus facile en effet que d'attribuer au téléphone (mais cela marche aussi avec le phonographe ou le magnétophone ou avec tout appareil qui parle ou qui chante *de loin*) des vertus médiumniques et de présenter la machine télécommunicationnelle comme une autre sorte de table tournante.

Mais l'essentiel est ailleurs. Il est dans l'opération de manipulation qui constitue à proprement parler le topos qu'on cherche à circonscrire, à identifier. On peut en effet, dans le raisonnement du prêtre, reconstituer un parcours en deux temps. Premier temps : l'objet qui incarne la modernité et l'esprit positif subit une métamorphose qui le transforme en suscitateur de fantômes

(3) A. Jardin, « Haro sur le répondeur », 27 septembre 1988.

(4) F. Brune, *Les Morts nous parlent*, 1989, p. 44.

(5) Voir l'étude de M. Pierssens, « Proust et la planchette magique », *Critique*, n° 491, 1988.



(c'est le moment de la régression). Deuxième temps : la métamorphose régressive vient mettre en évidence certaines valeurs qu'on voudrait intemporelles. Qu'on se souvienne ici de la séance de spiritisme dans *La Montagne magique*, même si Thomas Mann se montre, comme Proust, infiniment plus ironique que le savant parapsychologue.

Si le téléphonage proustien nous est resservi aujourd'hui pour ainsi dire à toutes les sauces, bien d'autres retours (au sens de banalisations, de *clichages*) peuvent être signalés. Il a surtout été question dans ce qui précède du volet thanatologique et thanatographique du discours sur les télécommunications. Tournons-nous maintenant vers Eros. C'est un texte de journaliste qu'il faut tout d'abord citer. *Le Nouvel Observateur* du 11 janvier 1990 consacre un article aux « cinglés du réseau ». « Simple comme un coup de fil. Plus *safe* que le *safer sex*, l'amour par téléphone ». Marie, 36 ans, déclare que le réseau a « ruiné sa vie » :

Je fuyais mes amis pour pouvoir téléphoner en paix, mon téléphone était toujours occupé et mes proches ne parvenaient jamais à me joindre. J'ai passé des centaines d'heures à parler avec des inconnus qui connaissaient mieux ma vie intime que ma meilleure amie. A chaque fois que je me décidais à en rencontrer un en chair et en os, c'était la désillusion : progressivement, j'ai appris à aimer les voix et non plus les êtres.

Marie a beau avoir appris à aimer *autrement*, elle a très peu à nous apprendre. Nous connaissons son histoire. Nous l'avons déjà lue dans un livre. C'est l'histoire du *Navire Night*, la quête paradoxale de l'immédiateté à travers la médiation :

Ma première expression a été une révélation : on est beaucoup plus près du rapport sexuel normal que de la masturbation. On a vraiment l'impression que l'on peut réaliser ses fantasmes. Et ça marche !

Marie fétichise la voix. Une consœur, une héroïne de roman, cette fois, préfère s'adonner à l'écran. Autre retour. Virginie (c'est son *vrai* prénom, le texte insiste) est une « accro du minitel » :

J'avais aperçu dans la journée, sur les murs de mon quartier, une affiche aguichante vendant le 3615-machin, un prénom de femme que j'ai oublié depuis. L'envie de pianoter me démangea le bout des doigts, et bientôt, le petit écran bleu me mit en contact avec les fantasmes de la France entière. Quand l'appareil m'a demandé mon pseudo, j'ai cherché un prénom au hasard, j'ai indiqué Véro-

nique, mais cette identité étant déjà prise, j'ai décidé de donner, comme la fois précédente, mon véritable prénom : VIRGINIE. Puis l'électronique me demanda un mot de passe — comme les hôtels du même nom —, j'ai tapé « jolie », pourquoi pas, je ne vole personne en disant cela. L'appareil diabolique me demanda ensuite mon C.V. Je décidai de me décrire : « 1,70 m, 53 kg, 85-60-85, brune, cheveux longs », et j'ajoutai : « beau cul-belle gueule », traduction assez libre de BCBG. C'était la vérité et cela m'amusait infiniment. (6)

Le prénom Véronique, lié au voile (*vera icon*), est « déjà pris ». C'est qu'il est impossible de mentir au minitel, quand bien même les règles du jeu l'exigeraient. La narratrice finit donc par dire la vérité. Toute la vérité. Rien que la vérité. La distance télécommunicationnelle la révèle à elle-même en même temps qu'à l'autre. L'écran du minitel est un miroir. Autre façon de signifier que l'insconscient est *dans* la machine et que c'est donc là qu'il faut aller le chercher.

Où est alors la spécificité littéraire, la frontière générique ? Peu importe ce que nous lisons, peu importe le support (un roman érotico-féministe, un article de magazine, un texte de Serge Doubrovsky, de Marguerite Duras...), le motif de la télécommunication semble susciter un peu partout aujourd'hui le même type de commentaires. Malgré des différences de forme et d'écriture qui sont évidentes, il semble exister un très fort consensus entre écrivains et écrivains quant au rôle que jouent les machines à parler et à télécommuniquer dans nos existences. Consensus qui a sans doute très peu à voir avec la perspective du *Chief Scientist* de la ITT à qui nous avons donné la parole dans les premières pages de cette étude. Il demeure que l'argument avancé est tout aussi péremptoire. Il s'agit somme toute d'une autre sorte d'optimisme, d'une autre euphorie. Enfin l'humanité a découvert la nature véritable de ces techniques de communication à distance qui l'obsédèrent depuis des siècles ! Voilà pourquoi on ne cesse de nous en parler, croyant toujours vendre la mèche...

Or s'agit-il bien d'un consensus ? Y a-t-il vraiment eu concertation ? Car on peut voir aussi dans ces récurrences de thèmes et de motifs une stratégie d'évitement, une dérobade. Je renvoie ici encore à ce qui a été suggéré dans le chapitre consacré aux traités de savoir-vivre. Savons-nous vraiment ce qui nous arrive dès lors que nous communiquons par téléphone, par fax ou en tapotant sur les touches d'un minitel ? L'expérience télécommunica-

---

(6) N. Perreau, *L'Amour en soi* (1990), p. 103.

tionnelle est complexe, très complexe. Bien souvent il y a une part d'ineffable en elle. C'est ce qui explique le succès de la *télé-théologie* à la François Brunet. Pour évoquer le miracle de la voix qui appelle mais qui ne se montre pas, il est alors bien plus facile d'avoir recours à ces discours qu'on connaissait déjà, à ce répertoire de thèmes et de figures que nous ont laissé les écrivains du tournant du siècle, ces *moules* narratifs et fantasmatiques qui cachent autant qu'ils révèlent et qui relèvent bien, dans leur utilisation contemporaine, du cliché, du clichage.

Autre hypothèse, plus risquée : et si nous avions déjà, à l'heure qu'il est, laissé loin derrière nous l'ère télécommunicationnelle ? Et si nous ne nous en étions pas encore rendu compte ? Il faut peut-être attiser l'attention dans cet ordre d'idées sur la rage dont fait l'objet actuellement le phénomène de la *réalité virtuelle*, phénomène qui constitue à la fois à mes yeux le point d'aboutissement du « pacte d'allégeance » (Lucien Sfez) qui a été conclu entre le monde de la technique et celui de la communication et le dépassement de ce même pacte, voire son anéantissement. Nul doute que la *RV* ne doive être considérée comme une ultime forme de télécommunication avec des mondes cybernétiquement lointains. Mais comment nier que ce procédé supprime en même temps le besoin que nous pourrions avoir de communiquer avec autrui, proche ou lointain ? Des romanciers américains ont déjà commencé, semble-t-il, à mettre à l'épreuve le nouveau procédé dans leurs textes (7). La presse en a abondamment parlé. Un exemple parmi d'autres :

Un nouveau monde a surgi à la veille du troisième millénaire, sur-naturel, façonné dans l'étrange matière synthétique d'équations algorithmiques. C'est un monde transphysique, programmé par l'ordinateur. Il ressemble à du réel mais n'en est qu'une chimère, une simulation, une manip. (8)

Une fois de plus, on est obligé de constater que la nouveauté n'est pas aussi nouvelle qu'on aimerait bien le faire croire. La vie est songe, affirmait déjà Calderon. On pourrait citer aussi dans un autre ordre d'idées les travaux de Jean Baudrillard sur les simulacres et la simulation. Rapprochement d'autant plus facile à faire que le journaliste du *Nouvel Obs* ne manque pas d'esprit critique et qu'il fait apparaître à la fin de son article un peu de cet

(7) Voir S. Zielinski, « The electronic Text », *Poetics*, 21, 1992, p. 129 et suiv.

(8) P. Gavi, « Les sorciers cybernétiques », *Le Nouvel Observateur*, 13 février 1992.



esprit apocalyptique qui caractérise aussi les travaux du philosophe :

Kouichi Murakami rêve de créer un média qui ait un esprit et un corps. Ce chercheur des laboratoires Fujitsu travaille sur un monde peuplé de créatures virtuelles qui agissent comme des êtres humains [...] Murakami a inculqué des bribes de notions cognitives à des méduses et poissons de synthèse. Aimer, détester, éviter, etc. Les animaux savent reconnaître des signes faits par une main : papa, maman, ami, dix termes au total. L'opérateur se place devant l'écran et fait un signe, enregistré par une caméra. « *Viens voir papa* » : un poisson s'approche. Qui sait si un jour, sur notre écran de télévision haute définition, une intelligentsia des images ne se révoltera pas contre le rôle qu'on leur fait jouer ?

On retrouve la même crainte dans un article du *Soir* :

Qu'est donc la réalité virtuelle ? Elle est le fruit de la rencontre des technologies de pointe dans le domaine de l'audiovisuel, de l'informatique et de la recherche sur les perceptions humaines. En effet, ces dernières années, les progrès effectués dans le sens d'une plus grande interaction entre l'homme et la machine ont permis d'imaginer la création, sur base de données sans cesse plus évoluées, de « mondes virtuels ». Une première application en a été le CAD (Computer Aided Design), qui permet de créer des images de synthèse tridimensionnelles que l'on peut alors « contourner » à l'aide d'une souris. Un dernier obstacle restait cependant à franchir : celui de l'écran même. Avec la réalité virtuelle, c'est chose faite, l'homme ne se trouve plus devant mais dans l'ordinateur. (9)

C'est bien là que le bâton (ou le *joystick*) blesse. Avec la RV, l'homme est happé par l'ordinateur, un peu comme le personnage imaginé par Italo Calvino qui finit par disparaître dans une oreille, apparemment la sienne. Je m'étonne alors que la journaliste du *Soir*, si lucide et clairvoyante, finisse cependant par s'aveugler complètement quant à l'éventuel profit que l'on pourrait tirer de ce nouveau procédé médiatique. La RV pourra nous offrir, nous dit-elle, le miracle de l'ubiquité, de la *téléprésence* :

On peut aisément concevoir d'organiser un débat dans un environnement virtuel où les orateurs se retrouveraient « ensemble » tout en étant à des milliers de kilomètres les uns des autres !

---

(9) I. Adam, « De l'autre côté du miroir », supplément « week-end » du 16 janvier 1993.

L'exemple est très mal choisi. La *RV* n'est pas une ordinaire ligne téléphonique. Ce n'est pas une ouverture sur le monde. S'il existe quelque chose comme un espace cybernétique, il faut nécessairement le voir, me semble-t-il, comme un circuit hermétiquement *fermé*. C'est-à-dire qu'une fois que vous êtes entré dedans, vous n'en sortirez plus. Car on ne domine pas la *RV*, on est dominé, manipulé par elle. C'est ce que Baudelaire avait peut-être pressenti dans le passage des *Petits poèmes en prose* que j'ai cité en exergue : nous portons tous sur le dos une Chimère qui nous opprime et nous étouffe. Et nous ne pouvons nous débarasser d'elle. Qu'on s'imagine un monde uniquement peuplé d'individus coiffés du « casque stéréophonique », ayant enfilé leurs « gants à capteurs sensoriels » (*dataglove*), tous profondément immergés dans des aventures virtuelles. Ce serait affreux. Mais ça viendra. Et ce sera la fin définitive des télécommunications. Ce sera le « ceci a tué cela » de Hugo mais en bien plus grave. *La réalité virtuelle ou les télécommunications supprimées par elles-mêmes*. Venez voir le spectacle, si vous en avez le courage, si votre Chimère vous le permet !



# Bibliographie

## 1. Textes

- BECKETT S., *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.  
— *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961.
- CALVINO I., « Prima che tu dica 'Pronto' » in *Corriere della Sera*, 27 juillet 1975 (trad. française « Avant que tu dises 'allô' » dans *Maintenant*, n° 10, 1979).  
— *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, trad. D. Sallenave et F. Wahl, Paris, Seuil, 1981 (1976).  
— *Sous le soleil jaguar*, trad. J.-P. Manganaro, Paris, Seuil, 1990 (1986).
- DOUBROVSKY S., *Le Livre brisé*, Paris, Le Livre de Poche, 1991 (1989).
- DURAS M., *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.  
— *Le Navire Night et autres textes*, Paris, Folio, 1986 (1979).
- KAFKA F., *Le Château*, trad. A. Vialatte, Paris, Folio, 1984.  
— *Lettres à Felice et Lettres à Milena* in *Œuvres complètes*, éd. établie et présentée par C. David, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, 1989.
- LEIRIS M., *Biffures*, Paris, Gallimard, 1975 (1948).
- LUCRÈCE, *De la Nature*, trad. A. Ernout, Paris, Société d'Édition des Belles Lettres, 1958.
- MANN T., *La Montagne magique*, trad. M. Betz, Paris, Le Livre de Poche, 1971 (1924).
- NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971 (1883).
- PERREAU N., *L'Amour en soi*, Paris, Presses Pocket, 1990.
- POE E.-A., *Œuvres en prose*, trad. C. Baudelaire, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- PROUST M., *A la recherche du temps perdu*, éd. publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, 4 vols.  
— *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, éd. établie et présentée par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

- *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. établie et présentée par P. Clarac avec la coll. d'Y. Sandre, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- RABELAIS F., *Œuvres complètes*, éd. J. Boulenger, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1955.
- RENARD M., *L'Invitation à la peur*, Paris, Pierre Belfond, 1970.
- RICHEPIN J., *Contes sans morale*, Paris, Flammarion, 1922.
- RILKE R.-M., *Lettres à un jeune poète et Proses*, éd. bilingue, trad. C. Mouchard et H. Hartje, Paris, Le Livre de Poche, 1989.
- SCHWOB M., *Le Roi au masque d'or/Vies imaginaires/La Croisade des enfants*, Paris, UGE, 1979, coll. « 10/18 ».
- SIMON C., *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.
- *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971.
- *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.
- *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1986 (1960), coll. « double ».
- *L'Invitation*, Paris, Minuit, 1987.
- VERNE J., *Le Château des Carpathes*, Paris, Le Livre de Poche, 1987.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Eve future* in *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1986.
- WOOLF V., *Entre les actes*, trad. Ch. Chestre, Paris, Le Livre de Poche, 1986 (1941).

## 2. Commentaires

- ALAZET B., *Le Navire Night de Marguerite Duras : écrire l'effacement*, Presses Universitaires de Lille, 1992.
- ARIÈS P. et DUBY G., *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, 1987, t. IV.
- BAKHTINE M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES R., « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » in C. Chabrol *et al.*, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- BAUDRILLARD J., *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991.
- BLANCHOT M., *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BONNEFIS P., *Dan Yack : Cendrars phonographe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- BROWN P., LEVINSON S., *Politeness : Some Universals in Language Use*, Cambridge University Press, 1987.
- BUISINE A., *Proust et ses lettres*, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- CAMPE R., « The Rauschen of the Waves : On the Margins of Literature », *SubStance*, n° 61, 1990.
- CHAMBERS R., *L'Ange et l'automate : Variations sur le mythe de l'actrice*, Paris, Minard, Archives des Lettres Modernes, 1971.
- DÄLLENBACH L., « Question de moule », *Littérature*, n° 85, 1992.
- DE MAN P., *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, 1989.

- DERRIDA J., *La Voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- *Psyché: Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.
- *Ulysse gramophone: Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.
- *Heidegger et la question: De l'Esprit et autres essais*, Paris, Flammarion, 1987.
- *Du Droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990.
- DOUBROVSKY S., *La Place de la Madeleine: Ecriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.
- FREUD S., *La Technique psychanalytique*, Presses Universitaires de France, 1970.
- *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Folio, 1984.
- *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1985.
- HEIDEGGER M., *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard 1985.
- *Questions III et IV*, trad. J. Baufret et al., Paris, Gallimard, 1976.
- *Etre et temps*, trad. F. Vezin, Paris, Gallimard, 1986.
- HILLIS MILLER J., *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- HOLQUIST M., KENT C., *Mikhail Bakhtine*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- HUET H.-M., « Genèse de l'artifice, quelques notes autour du *Château des Carpathes*, Jules Verne 5: *Emergences du fantastique*, Lettres Modernes, Minard, 1987.
- JACQUES F., « Le schéma jakobsonien de la communication est-il devenu un obstacle épistémologique ? » in *Langages, connaissances et pratiques (Colloque franco-britannique, Lille, mai 1981)*, Diffusion Presses Universitaires de Lyon, 1982.
- *L'Espace logique de l'interlocution: Dialogiques II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- JONES E., *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, t. III, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *Les Interactions verbales*, t. I, Paris, Armand Colin, 1991.
- KITTLER F., *Gramophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986.
- LACQUE-LABARTHE P., *Le Sujet de la philosophie: Typographies I*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979.
- Le parler frais d'Erving Goffman (Actes du colloque de Cerisy)*, Paris, Minuit, 1989.
- LEECH G., *Principles of Pragmatics*, New York, Londres, Longman, 1983.
- LEJEUNE P., « Ecriture et sexualité », *Europe*, mars-avril 1971.
- LÉVINAS E., *La Mort et le temps*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- LYOTARD J.-F., *L'inhumain: Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.
- MC LUHAN M., *Pour comprendre les média: Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. J. Paré, Paris, Mame/Seuil, 1968.

- MARIN L., *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992.
- MILNER M., *La Fantasmagorie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- MORÉ M., *Nouvelles Explorations sur Jules Verne*, Paris, Gallimard, 1963.
- MUMFORD L., *Technique et civilisation*, trad. D. Moutonnier, Paris, Seuil, 1950.
- NOIRAY J., *Le Romancier et la machine : L'Image de la machine dans le roman français*, Paris, José Corti, 2 vols., 1981-82.
- OSTER D., *Passages de Zénon*, Paris, Seuil, 1983.
- PARRET H., *Les Fondements de la pragmatique*, Université Libre de Bruxelles, publication de l'Université, 1989.
- PIERROT J., *Marguerite Duras*, Paris, José Corti, 1986.
- PIERSSSENS M., « Proust et la planchette magique », *Critique*, n° 491, 1988.
- PRATT M.-L., « Ideology and Speech-Act Theory », *Poetics Today*, vol. 7, n° 1, 1986.
- RAITT A.-W., *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, 1982.
- RASSON L., *Châteaux de l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- RICHARD J.-P., *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1990, coll. « Points » (1974).
- RONELL A., *The Telephone Book*, Lincoln, Londres, The University of Nebraska Press, 1989.
- SERRES M., *Genèse*, Paris, Grasset, 1982.
- SFEZ L., *Critique de la communication*, nouvelle édition entièrement refondue et augmentée, Paris, Seuil, 1992.
- SOLA POOL I. de, éd., *The Social Impact of the Telephone*, Cambridge (Mass.), Londres, The MIT Press, 1977.
- TODOROV T., *Le Principe dialogique* suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
- TRUDEL L., « L'enfance dans les contes de Marcel Schwob », *Revue de l'Université d'Ottawa*, oct.-déc. 1968.
- VIRILIO P., *L'Ecran du désert : Chroniques de guerre*, Paris, Galilée, 1991.
- ZIELINSKI S., « The Electronic Text. Some challenges in confronting audiovisual Textures », *Poetics*, n° 21, 1992.

### 3. Varia

- ADAM I., « De l'autre côté du miroir », *Le Soir*, supplément week-end, 16 janvier 1993.
- BRUNE F., *Les Morts nous parlent*, Paris, Editions de la Seine, 1989.
- BUSIGNIES H., « L'Avenir des télécommunications et son influence sur l'humanité », *Journal des télécommunications*, n° 38, 1971.
- DUPUIS J., « Les Cinglés du réseau », *Le Nouvel Observateur*, 11 janvier 1990.

GAVI P., « Les Sorciers cybernétiques », *Le Nouvel Observateur*, 13 février 1992.

LOUBIÈRE P., « On se téléphone et on se fait des grimaces », *Libération*, 9 janvier 1994.

*Réseaux*, n° 49, Dossier *Histoire des télécoms*, Paris, CNET, 1991.





## Table des matières

INTRODUCTION.....	9
1. Fuites (Schwob) .....	21
2. Marche funèbre (Verne, Villiers).....	33
3. Sirènes (Proust, Renard, Calvino) .....	43
4. Oto-bio-phonographies (Rilke, Mann, Woolf) .....	55
5. Manières (savez-vous téléphoner ?).....	67
6. Apologie (Jakobson) .....	81
7. Pièce en un acte d'après Cocteau .....	91
8. Rencontres (Duras) .....	103
9. Ventriloque (Note sur Claude Simon) .....	115
10. Chacun sa chimère, ou la réalité virtuelle .....	123
BIBLIOGRAPHIE .....	133



ACHEVÉ D'IMPRIMER AUX PRESSES  
DE L'UNIVERSITÉ CHARLES DE GAULLE / LILLE III

OUVRAGE FAÇONNÉ  
PAR L'IMPRIMERIE CENTRALE DE L'ARTOIS  
RUE S<sup>te</sup> MARGUERITE A ARRAS

DÉPÔT LÉGAL : 4<sup>e</sup> TRIMESTRE 1994







# PROBLÉMATIQUES

Collection dirigée par  
Alain Buisine

---

## *Déjà parus*

Paul Valéry. Musique, mystique, mathématique, *par Paul Gifford, Brian Stimpson (éds)*

Rimbaud au Japon, *par Jacques Perrin (éd.)*

La politique du texte, enjeux sociocritiques, *pour Claude Duchet*

Conte d'auteur, *par Jean-Louis Cornille*

Le théâtre français contemporain (1940-1980), *par David Bradby, Traduction G. et F. Dottin*

Écraniques, le film du texte, *par Marie-Claire Ropars Wuilleumier*

Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique, *par Michel Pierssens*

La langue, la poésie, *par Jean-Jacques Thomas*

Jules Laforgue: Textes de critique d'art, *par Mireille Dottin*

Le dictionnaire des idées reçues de Flaubert, *par Anne Herschberg-Pierrot*

Romans d'archives. textes réunis et présentés *par Raymonde Debray-Genette, Jacques Neefs*

Le Cochon dans l'île, *par Joseph Venturini*

Des mots et des couleurs II, textes réunis *par Jean-Pierre Guillermin*

Émile Zola. Dossier préparatoire de l'œuvre, *texte établi, présenté et annoté par Colette Becker*

Les dictionnaires des poètes, *par Nicole Celeyrette-Piétri*

Nature et Société chez Stendhal, *par Michel Crouzet*

Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre, *textes réunis par Jean Levaillant*

Les sujets de l'écriture, *par Jean Decottignies*





9 782859 394646

120 FF

Franz SCHUEREWEGEN / A DISTANCE DE VOIX